

في كتاب أرسطو «فن الشعر» وترجماته العربية الحديثة

محمد المديوني / جامعي تونس

- على ما اعتري تلك المسارات من تحولات - ومن المفترض أن يكون الأمر كذلك بالنسبة إلى الممارسة العربية لهذا الفن، فهل حققت الترجمات العربية الحديثة لهذا الكتاب ما يسمح باعتماده من لدن المتوسلين باللغة العربية اعتماداً يفيهم عن العودة إلى ترجماته في اللغات الأخرى؟ وما هي درجة استيعاب اللغة العربية في هذه الترجمات لما ودّ فيه ولما قام عليه؟

يذكر أولاً، وبصورة موجزة، طبيعة الموقع الذي احتله كتاب أرسطو - عند الغربيين - ويحتله في النقد والتفسير للأدب عامة وللفنون المسرحية بشكل خاص وتعرض، بعد ذلك، إلى الصلة الإشكالية التي قامت بين العرب القدامى وهذا الكتاب ثم نعرف بالترجمات العربية الحديثة لهذا الأثر الأرسطي وبظروف إنجازها ونعمل على رصد المقاربات المعتمدة في هذه الترجمات مركّزين - بشكل خاص - على مسألة المصطلح وإشكاليات نقله إلى اللغة العربية.

1 - في كتاب فن الشعر :

لا يكاد يتجاوز عدد كلمات فن الشعر عشرة آلاف كلمة وهو ما يعادل أربعين صفحة تقريباً؛ ولا يكاد يمثل حجمه نسبة واحد في المائة من حجم مؤلفات

ما الداعي إلى النظر في كتاب أرسطو «فن الشعر» وفي الترجمات العربية الحديثة له ؟ وما يمكن أن ينتظر تحقيقه من بحث كهذا؟

الداعي إلى ذلك دواع: أولها الموقع الذي احتله الكتاب ويحتله في مجال التنظير للفن والأدب عامة وللمسرح والفنون الدرامية خاصة، وثانيها الصلة الإشكالية التي وصلت العرب القدامى وحضارتهم بهذا الكتاب والفنون التي إليها نظرت، وثالثها حاجة الدارسين والنقاد والمشتغلين بالمسرح من بين المتوسلين باللغة العربية إلى الرجوع إليه والإحالة عليه.

ولئن كان بحثنا مندرجاً ضمن مسألة شغلنا كل الشغل وهي طبيعة تمثّل النخبة العربية الحديثة للفن المسرحي فإنه ينتزّل كذلك، بحكم طبيعة مدوّنته النصّية، في إطار الدراسات اللغوية وقضايا المصطلح وإشكالاته بصورة خاصة؛ فلا تخفى أهمية المصطلح عندما يتعلّق الأمر باستنبات علم من العلوم أو فنّ من الفنون، والفن المسرحي في صورته المتواضعة عليها فنّ وافد على الثقافة والحضارة العربيين الإسلاميين ليس لهم فيه تراث قديم يُذكر. وهو فنّ ما انفك يكتسب، منذ عقود، موقعا له في هذه الثقافة وهذه الحضارة. ولقد احتل كتاب الشعر منزلة أساسية لا غنى عنها في المسرح الغربي ومساراته

الدرامية، بصورة أخص، ولا نبالغ كثيرا، حسب تعبير، تزيفتان تودوروف، إذا ما قلنا إن تاريخ الإنشائية يتوافق، في خطوطه الكبرى، مع تاريخ «فن الشعر» لأرسطو» (4)، «بيل كل نظرية في الأدب، حسب هذا الكاتب، لا تعدو أن تكون إلا امتدادا لكتاب أرسطو شرحا له وتأويلا» (5). وهو البنية الأساسية الأولى التي قام عليها علم جمال التمثيل في نظر أمبرتو إكو (6). لقد احتل كتاب أرسطو هذا الموقع الأساسي رغم ما أقره أغلب مُعالِجي هذا الكتاب بما اعتراه من صور من الاختلال والغموض نجمت عن طبيعة المسار الذي عرفه متنه حتى أصبح قائما.

ومعلوم أن هذا الكتاب ينتمي إلى آثار أرسطو المستورة، أي غير المعدّة للنشر، وأنه أقرب ما يكون إلى رؤوس أقلام أعدّها الفيلسوف الأستاذ للتحويل عليها في ما كان يلقيه مشافهة من دروس، فلا يخلو من صور من الاختزال تتجلى في ألوان من الفراغات تتخلّل المتن؛ كما لا يخلو كذلك من إضافات لا تبدو أصلها واضحة دائما بما قبلها أو بما يليها (7).

وكلّ الباحثين يذكرون بغيب القسم المتعلّق بالكوميديا (8) الذي أعلن عنه أرسطو في بداية النص عندما كشف عن المخطط الذي سيتبعه فيه ونزّل فيه الكوميديا منزلة متساوية مع منزلة الملحمة والتراجيديا ثم افتتح الفصل الخامس بالتعرّض إليها في فقرة قصيرة مذكّرا بموضوع «المحاكاة» الذي به تختصّ ومشيّرا إلى العلاقة القائمة بين «الهزلي» و«القيح» وبُجْدُ وعَدّه في بداية الفصل السادس بالكلام عن الملحمة والكوميديا بعد حديثه عن التراجيديا (9). ولكن هؤلاء الباحثين غالبا ما يسعون إلى تفسير هذا النص بصور مختلفة وبشكل لا يتّفق من قيمة الأثر ولا من مصداقيته وهو على صورته تلك، بل منهم من سعى إلى تصوّر هذا القسم على ضوء الأسس التي قامت عليها معالجة أرسطو للتراجيديا (10) وأغلب الدارسين لهذا الكتاب أشاروا إلى غيب التعريف ببعض المفاهيم المغايب شأن «الكاتريسيس» أو «التطهير» الذي يمثّل - في عرف أرسطو - غاية الغايات

أرسطو المعروفة، ومع ذلك فإنّ العناية التي لقيها هذا الأثر لم يرق إليها أي أثر من آثار أرسطو الأخرى وذلك منذ أقدم العصور وإلى حدّ الساعة. ولقد تجلّت هذه العناية على مستوى الإحالات عليه والتّبرّك على منواله إن تصريحا أو تلميحاً وذلك ابتداء من الروماني هوراس Horace (ت: 8 ق-م) وصولا إلى الألماني «شليغل» Schlegel (ت: 1845) مروراً بـ «سكاليجير» Scaliger (ت: 1558) و«كستلفيترو» Castelvetro (ت: 1571) و«دوينياك» D'aubignac (ت: 1676) و«بوالو» Boileau (ت: 1711) و«فولتير» Voltaire (ت: 1778) (1).

ولقد تجلّت العناية بهذا الكتاب، كذلك، في عدد الترجمات التي خُصّ بها وفي تواتر هذه الترجمات في مختلف اللغات الأوروبية الحديثة إلى هذا العهد، فلا يكاد يمرّ عقد من الزمان حتى تظهر ترجمة جديدة - على الأقل - لهذا الكتاب في كل لغة من هذه اللغات وذلك منذ القرن التاسع عشر (2)؛ وتكاد تحمل كلّ ترجمة جديدة في طياتها صورا من التفاعل مع ما توفّلت إليه الدراسات المعالجة لمبنى الكتاب وقضايا - والبيولوجيا الخاصة بهذا الكتاب - صخامة لا تكاد تقدر المسارّد القائمة منذ العقد الثالث من القرن السابق على احتوائها - (3) ومن هذه الترجمات ما هو تجسيد عمليّ لتلك الدراسات المتعلقة به وبالقضايا التي عالجهّا فكثيرا ما يتجاوز حجم النصوص الحاضرة للترجمة - تقدّما وتذيلا وشرحا وتعليقا - عشرة أضعاف حجم نص أرسطو المترجم في ذاته. ولا تكاد تخلو هذه الترجمات، كذلك، من أصداء حيّة لما توفّلت إليه البحوث الفلسفية والجمالية واللسانية والتفدية المعالجة لفنون التعبير وأجناسها، تتجلى هذه الأصداء بصورة خاصة في طبيعة القراءة والتأويل التي يبني عليها المترجم خياراته، من ناحية، وفي طبيعة تعامله مع المصطلح الأرسطي وكيفية نقله إلى لغة المترجم، من ناحية أخرى.

كتاب «فنّ الشعر»، في نظر الباحثين والمنظرين والفلاسفة، «كتاب مؤسس» للنقد الأدبي عامة وللإنشائية، خاصة، وللتنظير للمسرح والفنون

من التراجيديا ولكنهم عملوا على الاجتهاد في البحث عن معانيه وتأويل غيره مما غمض فيه من المفاهيم بالعودة إلى آثار الفيلسوف الأخرى (11).

وحتى من تمرّد عليه من بين المحدثين قليلا ما كان يُفلح في الخروج عن سطوته، فعاليًا ما كان ينطلق منه وإليه يعود حتى وإن كان يسعى إلى دحض مقدماته ويُشرّ بأسس جديدة عليها يعزّل لبناء مسرح بديل. وهذا جلّي في مسعى برتولد بريشت (1898-1956) B.Brecht ومن سار على دبره في الدعوة إلى الخروج عن المقولات التي عليها تأسست التراجيديا وابتنت جماليّاتها (12)، وذلك ما يتجلّى، كذلك، في توجهات فلورانس ديبيون ومن أحالت عليهم ممن دعوا إلى التخلي عن المنطقات الأساسية التي بنى عليها أرسطو نظيراته للتراجيديا اليونانية وللمسرح عامة (13).

أهمية الموقع الذي يحتله كتاب أرسطو من الشواغل الفكرية والجمالية في الثقافة الأوروبية لا حاجة فيها إلى مزيد بيان. إن كان هذا واقع «فن الشعر» في هذه اللغات والثقافات، فما علاقة اللغة العربية وثقافة الناطقين بها بهذا الكتاب وبمقولاته وبالقضايا القائمة وراءها؟

2- في علاقة العرب القدامى بكتاب «فن الشعر»
للعرب القدامى وثقافتهم علاقة إشكالية بكتاب «فن الشعر» مازالت تطرح أكثر من سؤال، فلقد عُني متفهمون به عنايتهم بآثار أرسطو في مجملها؛ لقد أقدموا على تلخيصه وترجمته وشرحه والتعليق عليه؛ بل إن الأوروبيين انتبهوا إلى وجود هذا الكتاب أول ما انتبهوا إليه، في القرن الثالث عشر، عن طريق تلاميذ فلاسفة العرب (14) وترجمات مترجميه (15).

تحت ترجمته إلى لغة العرب وتولّى فلاسفتهم شرحه والتعليق عليه، وليس في أدبهم شعرٌ ملحميٌّ ولا شعر دراميٌّ في حين أن موضوع الكتاب إنما هو الملحمة والتراجيديا.

لقد قام بين اللغة العربية وثقافتها وبين هذا الكتاب

إشكالٌ جوهريّ نَجَمَ عن خلط في فهم معنى الشعر والشعرية الواردة في كتاب أرسطو، ففي حين أقصى الفيلسوف من دائرة اهتمامه في هذا الكتاب الشعر الغنائيّ إقصاءً تامًا وصريحًا وركز كلّ عنايته فيه على الشعر الدرامي وانطلق من أنّ «الشاعر يجب أن يكون صانعٌ حكايات أكثر من ناظم أشعار» (16). نظر العرب القدامى إلى كتاب أرسطو هذا -عندما ترجموه ولخصوه- باعتباره بحثًا في الشعر الغنائيّ، فكان هذا التعامل تجسيدًا لصور من الانزياح الشديد عن روح النصّ الأسطوي ومنطقه. وهل كان بالإمكان اجتناب هذا الانزياح، وليس في أدبهم شعرٌ دراميٌّ ولا شعرٌ ملحميٌّ، فهل كان بالإمكان اجتناب ذلك والمراجع التي عليها يحيل اللفظ في سياقه الأصلي غائبة في لغة المترجم؟ لقد كان هذا الانزياح تجسيدًا لعلاقة الثقافة القائمة بين اللغة العربية والناطقين بها وبين الآثار المحيطة على ثقافة اليونان ولغتهم؛ لقد نظروا إلى ما ورد في الكتاب وإلى مصطلح الشعر واستعمالاته وسياقاته الواردة فيه من خلال مصفاة مرجعياتهم الثقافية الخاصة -وهو ما تقتضيه آليات الثقافة تلك؛ فالشعر عندهم غنائيٌّ أو لا يكون. والشعر يقوم، في عرفهم، على عَرْضَيْنِ أساسيتين عليهما تنفّرع مختلف الأغراض الشعرية الأخرى الممكنة؛ والغرضان هما المدح والهجاء. لقد كان طبيعيًا -من ثمة- أن ينظر الواحد منهم إلى «الطراغوديا» الواردة في كتاب أرسطو باعتبارها «مدحًا» خاصة وقد ربط الكلام فيها بـ «النبل» و«الجدّة» وبـ «الفعل النبيل» و«العمل الجاد»، وكان طبيعيًا، كذلك، أن ينظر إلى «القوميذيا» باعتبارها هجاءً (17) خاصة وقد أُشير في الحديث عنها إلى «الأراذل» من الناس وإلى إبراز العيوب وتضخيمها.

ولقد فرض هذا المنحى في فهم «فن الشعر» على المترجمين العرب القدامى لهذا الكتاب وعلى ملخصيه والمعلّقين عليه أن يُسَعُوا سعيًا عسيرا ومتعثرًا إلى تطويع ما ورد في هذا الكتاب إلى مرجعياتهم الخاصة تلك؛ وماتى هذا العسر وهذا التعثر هو عدم إدراك

دلالات عناوين الآثار وأسماء الأعلام وعدم استيعاب المصطلحات المتواترة في النصّ الأسطوي والمتعلقة خاصة بمكونات الدراما وتفرعاتها، فلم يكن الواحد منهم ليجد لها عدلًا في اللغة العربية ولا موقعًا لها في ما يقوم عليه الشعر العربي بمختلف أغراضه ولا في الأسس التي أقاموا عليها فهمهم للشعر ودلالاته.

لم تؤدّ معالجتهم لكتاب أرسطو إلى اكتشاف العرب والمسلمين للفنون الدرامية في صورتها الغربية، وذلك لأسباب كثيرة تَعَلَّقَ جزءٌ منها بطبيعة المسرح ومقتضيات اكتماله فرجة حيّة ويتعلّق، كذلك، بواقع ممارسته في العصر البيزنطي (18)، وإنما أسهم تعاملهم مع هذا الكتاب بصورة واضحة في أن دفع فلاسفة العرب وأدبائهم إلى النظر في ماهية الشعر وإلى البحث في ما يمكن أن يكون جوهره وفي ما يمكن أن تتسم به الأسس التي عليها يقوم، وهو ما طوّر جهود النقد تطويراً جوهرياً ووضع أسس التنظير للشعر عند العرب فتجاوز العرب النقد الذوقي الانطباعي السائد إلى حدود القرن الثالث هجري (التاسع ميلادي) والقائم، أساساً، على الموازنات الجزئية بين أشعار الشعراء، والمحمّل على الهدى اللغوي وعلى تفضيل شعر القدماء على شعر المحدثين (19).

لقد افتتحت في اللغة العربية أبواب جديدة في النقد عند التقائها بفن الشعر، وظهرت كتبٌ ورسائل أسست لنظريات في الشعر وفتحت مجالاً للجدل فيه. لعل أهم هذه الكتب، إضافة إلى تلاخيص الفلاسفة السابق ذكرها، كتاب قدامة بن جعفر (ت: 291 هـ) «نقد الشعر»؛ وكتابا عبد القاهر الجرجاني (ت: 471 هـ) «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز»؛ وكتاب ابن رشيق القيرواني (ت: 508 هـ) «المعمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده»؛ وكتاب أبي الحسن حازم القرطاجني (ت: 684 هـ) «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» (20). وبنى في اللغة العربية معجمٌ نقدي جديد ما انفكت عناصره تتدفّق وتتفرّق من عصر إلى عصر، ولعل أهم ما غنّته المعجمُ النقدي العربي من

مفاهيم هي تلك التي ارتبطت بتحديد ماهية الشعر مُطلقاً وبيان ميزات الشعر العربي خاصة، ويمكن أن نذكر من بين هذه مفاهيم: «التخييل» وصلته بمفهوم «المحاكاة» ومفهوم «النظم» وعلاقته بثنائية «اللفظ والمعنى» (21). ولنا في المقارنة السريعة بين تعريفين للشعر قديمهما كل من قدامة بن جعفر وحازم القرطاجني حتى تتجلى لنا أصداء كتاب أرسطو وقد استوعب من قبل العرب وبتين مظاهر التدقيق والترقيق التي عرفها الجهاز النقدي عندهم؛ ذهب الأول إلى أنّ الشعر «قول موزون مقفى يدل على معنى» في حين ذهب الثاني إلى أنّ الشعر «كلام موزون مقفى من شأنه أن يُحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكرهه لتُحَمَلْ بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له ومحاكاة، مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته أو مجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها» (22).

إن كان هذا هو الأمر بالنسبة إلى العرب القدماء، فما طبيعة الصلة التي أقامها العرب المحدثون ولعنهم بهذا الأثر في العصر الحديث وقد عرفوا ألواناً من المسرح في أشكاله الغربية المتعارف عليها ومارس عددٌ منهم أجناساً من هذا الفن كتابةً وإخراجاً ونقداً، ونشأت له مؤسسات تحتضنه وتؤويه؟

لعلّ النظر في الترجمات العربية الحديثة لهذا الأثر من شأنه أن يكشف عن بعض سمات هذه العلاقة وأن يبيّن إن كان أمر سوء التفاهم الذي قام بين القدماء قد زال أم أنه تسترّل في صور أخرى، والأهم من ذلك هو التأكد - من خلال النظر في كيفية تصدي المترجمين العرب المحدثين لهذا الأثر - من مدى استيعاب اللغة العربية للمفاهيم الأساسية التي قام عليها وقياس درجة التوفيق الذي تحقّق لهؤلاء في إقامة منظومة مصطلحية تستجيب لحاجيات الخاضعين في

3 - 1 ترجمة إحسان عباس

أولى الترجمات العربية الحديثة لفن الشعر كانت على يد إحسان عباس، وكانت ترجمته تلك أول عمل هام يُنشر له، أنجزه وهو في بدايات طريقه إلى عوالم البحث والتحقيق؛ ومعلوم هو الزخم الهائل من الأعمال التي سيُنجز خلال مسيرته الجامعية المديدة سواءً في مجالات التحقيق والترجمة أو على صعيد البحوث الأدبية والحضارية (29)؛ والناظر في ترجمته هذه لا يَحْفَى عليه فيها صدق البدايات بكل ما فيها من اندفاع وحساسية واستسهال للأمور، أحياناً.

لقد تعامل إحسان عباس مع كتاب أرسطو بشيء من الثقة بالنفس لم تخُل من بعض خُفّة ونصيب من الاستسهال ليس غريبين عن اندفاع الشّاب الذي يحان، ومظاهر هذه الخُفّة والاستسهال بيّنة بالخصوص في السّمة التقريرية الغالبة على آرائه وفي التسرع في إصدار الأحكام القاطعة في خصوص أرسطو ونظّرت إلى الفنّ والنقد دونما تمييز، أحياناً غير قليلة، فلا يفتك مُطالع كتابه هذا على انشغال بالمنهج ولا على كبير تقدير المُقتضيات الشكلية وغير الشكلية: فيُخيل لمن يفتح هذا الكتاب أنّ الأمر يتعلق بدراسة أعدّها إحسان عباس حول كتاب أرسطو أكثر من كونها ترجمة، فلا ذكّر في الغلافين الأول والثاني لعبارة ترجمة أو ما يُرادفها، ولا نكاد نعر في المقدمة (30) التي بها صرّ عمله على ما يدلّ، تصريحاً، على أنّ الأمر يتعلق بترجمة، فلقد وسمها بـ: «مقدمة في النقد الأدبي عند اليونان» وفَرَعَ ذلك إلى فرعين: «النقد قبل أرسطو»، و«أرسطو وكتاب الشعر» ولا نجد آية إشارة إلى النسخة التي اعتمد عليها في ترجمته له، ولا إلى لغتها، فضلاً عن ذكر من اعتمد عليهم أو استأنس بترجماتهم من بين الكتاب الإنجليز، فاللغة الإنجليزية هي اللغة الأجنبية التي يعرف.

ولم ير من فائدة في الخوض في الدواعي التي دعت إلى الإقدام على هذا العمل ولا في التعرّض إلى صلة اللغة العربية ومتفقيها القدامى منهم والمعاصرين بهذا

قضايا الكتابة المسرحية وامتداداتها الفكرية والفنية التي هي جوهر هذا الكتاب.

إنّ في رصد المقاربات المعتمدة في هذه الترجمات ما يتدرج في إطار البحث في علم المصطلح وكيفية تشكيله ولكنه يكشف، كذلك، طبيعة تمثّل النخبة العربية الحديثة لهذا الفنّ.

نبدأ بتقديم الترجمات العربية الحديثة ثم ننظر في طبيعة الرهانات القائمة وراء إقدام أصحابها على إنجازها ثم نرصد بعد ذلك مقاربات الترجمة المعتمدة وآلياتها.

3 - في الترجمات العربية الحديثة:

الترجمات العربية الحديثة لكتاب فنّ الشعر لأرسطو طاليس أربع (23)، ثلاث منها أنجزت في بداية السنوات الخمسين من القرن العشرين فترامت أو كادت، ورابعها صدرت بعدّها بثلاثة عقود. أما أولى الترجمات الثلاث فهي لإحسان عباس (1920 - 2003) وصدرت سنة 1950 (24) والثانية لعبد الرحمن بدوي (1917-2002) وأنجزت صيف سنة 1952 (25) والثالثة لشكري محمد عياد (1921-1999) وأنجزت في (أيلول 1952) (26). وهذه الترجمات، على تقارب تواريخ إنجازها، منفصلة عن بعضها لا إشارة في الواحدة منها للآخرين وإن أشار الواحد منهم إلى ترجمة من الترجمتين فلكي يؤكّد أنها متأخرة عن ترجمته (27).

أمّا الراية فهي لإبراهيم حمادة؛ أنجزت في «أغسطس» 1982 (28) وفي مقدّمها ذكّر للترجمات الثلاث الأوائل وتعبير صريح عن سعي إلى تحقيق إضافة نوعيّة على سابقاتها.

نتعرّض، في البداية، إلى بيان السمات التي اتسمت بها كل ترجمة من هذه الترجمات الأربع ونسعى، بعد ذلك، إلى حدّ الأطر التي احتضنت فعل الترجمة ذاك والرهانات الكامنة وراءها.

الكتاب، ولقد اكتفى بالإشارة في الباب الأول - بشكل موجز - إلى ظروف نشأة النقد الأدبي في اليونان مشيراً إلى ارتباط الأمر بتطور التعابير الأدبية عند اليونانيين وكيفية تقبلهم نتائجها وذهب إلى أن سرَّ نشأة النقد الأدبي يعود إلى الجدل الذي قام حول جدوى هذه التعابير الأدبية مشيراً بالخصوص إلى أفلاطون وموقفه من الشعر والشعراء.

أما الباب الثاني في هذه المقدمة فقد كان امتداداً للأول إذ ركّز فيه على ردود أرسطو على آراء أستاذه أفلاطون في خصوص «نظرية المثل» مستعرضاً - بشكل برقي - آراء أفلاطون وردود أرسطو عليها سواء في ما يتعلق بمباهية الشعر وكيفية تقييمه أو في ما يرتبط بمسألة «المحاكاة» وموضوعها أو بما تعنيه «اللذة» الحاصلة من الشعر، وكان له أن ضمّن فقرات من «كتاب الشعر» دونما إشارة صريحة إلى ذلك ولا تدقيق لموقعها منه.

ثم إنَّ القارئ لمتن الترجمة يقف على صور من التَّجَوُّز في التعامل مع النصِّ الأصل والإحالة عليه لا نكاد نجدها في أية ترجمة جديّة لهذا الكتاب، فإضافة إلى إهماله إثبات الصفحات المحيلة على النص اليوناني الأصل وعدم تعويله على ترتيب عناوينه بـ (31) للعودة إلى فقراته، فإنَّه عمد إلى تقسيم النصِّ تقسيمات مختلفة لا صلة لها بالأبواب الستة والعشرين التي توضع الناس على تقسيم الأثر حسبها، منذ أقدم العصور، ولم ير داعياً إلى تعليل ما ذهب إليه، لا في المقدمة، ولا في الهوامش.

لقد سار إحسان عباس على درب من ذهب إلى إعادة ترتيب فصول فن الشعر حسب منطق غريزي، دون الإحالة على أيٍّ منهم فقسّم الكتاب إلى فصول خمسة بدا من خلال العناوين التي أطلقها على كل واحد منها أنها قائمة على منطق يبرز المضامين التي قام عليها الكتاب ويرسم مُخطّطه؛ أطلق على القسم الأول عنوان : «نظرة عامة في الشعر وفنونه الرئيسية» وأضاف عبارة «مقدمة» أسفل العنوان، ويوافق هذا القسم الفصول الخمسة الأولى من كتاب أرسطو، وأعلن في

الفهرس عن تفرعات ثلاثة له وسماها بـ : «تمييز الفنون الشعرية» ؛ «أصل الشعر وتطوّره» ؛ «المباهية والملحمة»، إلا أننا لم نعتز على هذه الفروع في المتن وإنما وقفنا على فقرات رقمها من (1) إلى (8)؛ وأطلق على القسم الثاني عنوان : «في المأساة» ويوافق هذا القسم معظم متن كتاب أرسطو إذ هو يغطّي المادة الممتدة من الفصل السادس إلى نهاية الفصل الثاني والعشرين أي 17 سبعة عشر فصلاً من فصول الكتاب الستة والعشرين؛ وأعلن، كذلك، في الفهرس عن عناوين فرعية لا نجد لها ذكراً في المتن وإنما عمد إلى تقسيم هذا الفصل إلى فقرات رقمها من (1) إلى (26) لا غير؛ أما القسم الثالث قوسمه بـ : «في الملحمة» وهو يوافق الفصلين الثالث والرابع والعشرين من كتاب أرسطو وقد عمد إلى ترقيم فقراته الخمس ترقباً متداخلاً لا يخلو من بعض اضطراب. ووسم الفصل الرابع الذي يتطابق مع الفصل الخامس والعشرين من كتاب أرسطو بـ : «في اعتراضات نقدية وقواعد للدراسة عليها»؛ أما القسم الخامس الذي وسمه بـ : «اسم المأساة على الملحمة» فيوافق الفصل السادس والعشرين من الكتاب.

لم يخلُ هذا التقسيم الغرضي الذي ارتأى من تفرعية - وإن لم يكن بعيداً عن مضمون الكتاب - ذلك أنَّ بين نهاية الفصل الخامس والفصل الأخير صلات متينة إذ تنطلق الموازنة بين الملحمة والتراجيديات من نهاية الفصل الخامس ويتم التصريح بتفضيل التراجيديات على الملحمة في الفصل 26 من الكتاب؛ وتفصيله القول في مكونات التراجيديات وخصائصها في الفصول القائمة بين هذين الفصلين لم تكن خالية من شغل المقارنة بين التراجيديات والملحمة ومن بيان لخصائصهما بصورة مستقلة أو بمقارنة الواحدة منهما بأشكال التعبير الأخرى شأن ما ورد في الفصلين التاسع والثامن عشر خاصة. أما الفصول 20 و 21 و 22 من «كتاب الشعر»، وقد أدرجها في القسم الموسوم بـ : «في المأساة» فإنها تعلّقت، في الحقيقة، بمسألة التعبير في مداه اللغوي وتبعده الشعري، خاصة وآته لا يمكن قسُّر ما ورد فيه على التراجيديات

وَحَدَّهَا؛ وهذا التداخل في الأغراض هو من بين السمات التي ميّزت كتاب أرسطو كما وصل إلينا.

لقد نظر إحسان عباس إلى «كتاب الشعر» لأرسطو باعتباره كتاباً في النقد الأدبي والنقد الشعري بصورة خاصة وعلى أساس ذلك أصدر أحكامه وسعى إلى تنزيله منزله، وحتى عندما أشار إلى أنَّ بعض النقاد لاحظوا «خلو» كتاب الشعر من حديث عن الشعر الغنائي... [وأشاروا إلى أنَّ] تعريف الشعر بالاستناد على الرواية التمثيلية لا ينطبق على الغناء... (32) فإنَّ ذلك لم يغيّر من نظرتهم تلك القائمة على اعتبار كتاب أرسطو كتاباً في النقد الأدبي ولم يُعدّل تلك النظرة بل أعاد السّر في ذلك إلى «أن أرسطو أخذ الأدب الذي كان بين يديه مادة للنقد وأصدر أحكامه وعَمَّمها وكأنّه كان يعتقد أن ذلك الأدب هو الصورة الفريدة والنهائية لجميع ما في العالم من آداب» (33) وفُسّر ما أخذه عليه «جماعة من النقاد... [من] أنّه أخطأ في المنهج النفسي للعملية الشعرية عند الشاعر» بأنَّ ذلك يعود إلى أن «نظريات أرسطو في الشعر هي نظريات فيلسوف عقلية ولكنّه مع ذلك يقف ليدافع عن الخوف والشققة» وهو في مثل هذا الموقف لا يعدّ مهملًا للقائبة العاطفية من الشعر والحاحه على فكرة اللذة الحقّة للماشاة والشعر عامة... هو في الواقع رأي مهّد الطريق لكل نقد أدبي صحيح» (34). إلا أن هذا التحليل الذي قدّمه إحسان عباس لم يمنعه من الإشارة إلى بعض المسائل الإشكالية التي خاض فيها مترجمو كتاب أرسطو ودارسوه - دون أدنى إحالة عليهم - ومن بين هذه الإشكالات سمة «الاضطراب» التي سمت منه والغموض الذي لُقِّب مفهوم «التطهير» والتباس مفهوم «المحاكاة» (35) بل ذهب إلى تفصيل اصطلاح «التصوير» عن «المحاكاة»، معللاً ذلك بأنَّ «... الكلمة [يقصد «المحاكاة»] توحي بالتقليد من حيث مفهومه العام...» (36) إلا أننا لا نجد صدى لهذا التفصيل في متن الترجمة فلقد استعمل فيها مصطلح «محاكاة» ومشتقاتها دون غير.

لقد بدا لإحسان عباس أنَّ إلحاح بعض النقاد على

اعتبار معنى الشعر في كتاب «فن الشعر» مقصوراً على «الشعر التمثيلي» وحده دون «الشعر الغنائي» بمثابة إنقاص من شأن أرسطو وكتابه، إذ في ذلك ما يُبعد «فن الشعر» عن مجال النقد الأدبي الصّرف الذي لا يرى إحسان عباس كتاب أرسطو هذا إلا من زاوية، وهو ما فسّر ما بذله من جهد في إبراز مظاهر عناية الفيلسوف بالأدب ونقده.

3 - 2 ترجمة عبد الرحمان بدوي :

لم يعرّ عبد الرحمان بدوي عن دواع خاصة دعتة إلى ترجمة «فن الشعر» إلى اللغة العربية وإنما تجلّى ما أقدم عليه مُتَدَرِّجاً ضمن شواغله الفكرية، متماشياً مع اختصاصاته المعرفية لا يخرج عن المهام العلمية التي سطرها لنفسه وعمل على إنجازها قبل إقدامه على ترجمة هذا الكتاب وبعدها. فعبد الرحمان بدوي هو من المختصّين في الفلسفة وتاريخها والعارفين بلغة اليونان وحضارتهم، وهو من الذين ركّزوا جهودهم العلمية على البحث في تاريخ الفلسفة عند العرب والفلسفة اليونانية، بصورة خاصة، إنَّ عبر الترجمة أو التلخيص للأثار الفلسفية المؤسسة أو من خلال تحليل مقولات الفلاسفة اليونانيين بحثاً فيها وتعقيباً عليها، فمعلوم هو ما أنجزه عبد الرحمان بدوي في هذه المجالات من أعمال على امتداد مسيرته العلمية، لقد سعى إلى إحصاء الترجمات العربية للأثار الفلسفية اليونانية المعروف منها وغير المعروف مبرزاً الدور الرئيس الذي لعبه المترجمون والفلاسفة العرب في الحفاظ على التراث الفلسفي اليوناني وإغنائه (37) وعمل على تحقيق عدد من هذه الترجمات والتعريف بها ثم إنّه ترجم عدداً من الأثار الفلسفية الأوروبية الحديثة إلى العربية من اللغتين الألمانية والفرنسية بالأخص (38) إضافة إلى آثار مسرحية يونانية (39) فكان في ذلك متناغماً مع جيل من الأساتذة المتعدّدي الاختصاصات ومن المحقّقين الأثبات الذين نزّلوا جهودهم العلمية في إطار مشروع حضاري كبير يتمثّل

في الإسهام في إقامة جسور تربط بين الشرق العربي والإسلامي وبين الغرب الأوروبي على أساس من المعرفة المتبادلة.

ولا نجانِب الحقيقة إذا اعتبرنا ترجمته لـ «فن الشعر» مندرجة ضمن هذه الشواغل وقائمة على المتطلقات التي ذكرنا، فلم يقتصر عبد الرحمان بدوي على ترجمة فن الشعر وإنما صَدَّر الترجمة بمقدِّمة ثريّة ودَيَّلها بكل النصوص العربية القديمة المعروفة التي عالجت الكتاب، إن ترجمة أو تلخيصاً؛ بدأ عبد الرحمان بدوي بنص الترجمة التي أنجز متى بن يونس الفثاني (40) وأثبت، بعد ذلك، تلاخيص كل من الفارابي وابن سينا وابن رشد لكتاب أرسطو وتعليقاتهم عليه (41)؛ وصاحَبَ كل هذه النصوص المحقَّقة بهوامش وتعليقات مؤثقة توثيقاً دقيقاً وناطقة بسعة معارف المترجم وبإلمام الباحث المُحقِّق.

لقد تعرَّض، في المقدِّمة التي افتتح بها مؤلَّفه ووسمها «بتصدير عام» (42)، إلى مسار هذا الكتاب وإلى الموقع الذي احتلّه في النقد الأدبي الأوروبي منذ ذبوع صيته لدى النخبة الأوروبية انطلاقاً من القرن الثامن عشر بصورة خاصة، وتتبَّعَ تتّبعاً دقيقاً مسار اكتشاف الأوروبيين له من خلال تلخيص ابن رشد الذي ترجموه منذ القرن الثالث عشر، فأحال إحالات دقيقة على عدد من الآثار في لغاتها ثم تعقَّبَ المسارات التي اتَّبِعها الأوروبيون لاستيعابه وأبرز الإشكاليات التي حَفَّت بهذه المسارات راسماً المراحل التي مرَّ بها النصّ حتى اكتملت صورته وتوضَّحت معالمه التي أصبحنا نعرف، ودَّكر، في الأثناء، بالفائدة الحاصلة من تحقيق الترجمة العربية القديمة لاسيما في فك بعض الغموض في المخطوطات اليونانية لهذا الكتاب، وأشار إلى نقل بعض هذه الترجمات والتلاخيص إلى اللاتينية ثم إلى اللغات الأوروبية الحديثة، محيلاً دائماً إحالات دقيقة ومعلِّقاً على أعمال المستشرقين تعليقا لا يقلُّ دقة، ثم تعرَّض إلى كتاب فن الشعر في ذاته فحلَّله وينزَّله منزله من آثار الفيلسوف ومن قضايا عصره وصلاته

بالجدل القائم فيها مع أسلافه ومعاصريه مُحيلاً على دراسات كَبَّت بلغات أوروبية مختلفة، وخاصَّ من موقع المختصِّ في مختلف الإشكاليات التي نجمت عن النصّ بحكم سماته المخصوصة وتعرَّض بالتعلُّق على مختلف فصول الكتاب رابطاً بعض ما ورد فيها بما ورد في كتب أخرى للفيلسوف سائراً في ذلك على منوال أهمّ المقدِّمات التي صَدَّر بها أصحاب الترجمات الأوروبية الحديثة ترجماتهم لكتاب أرسطو هذا؛ وأفرد الفقرة الأخيرة من تصديره هذا لتقديم الترجمات والتلاخيص التي خصَّ بها الفلاسفة العرب القدامى هذا الكتاب والمسارات التي عرَفتها مخطوطاتها حتّى وصلت إلينا، ولم يهمل عبد الرحمان بدوي عرض أعمال المستشرقين واجتهاداتهم من موقع المختصِّ المحلِّل والمقوم لاختيارات سابقيه من المختصِّين.

لم يقتصر عبد الرحمان بدوي، في المسلك الذي اختار لتخريج ترجمته العربية لكتاب فن الشعر على احترام مقتضيات البحث الأكاديمي الدقيق وضوابطه فحسب، فذلك ليس أمراً غريباً عن محقِّق ثَبَّت مثله، ولكنّه بدأ مطلقاً إلى إنجاز مرجع يُعْنِي الباحث العربي عَمَّا سواه ويفتح له آفاقاً في هذا المجال لم تكن متاحة قبْلَه في اللغة العربية، فلقد سار على خطى المختصِّين في الثقافة الهلنستية من الأوروبيين: أثبت ترقيم عثمانويل بيكير على هامش الصفحات وأرقق النصّ العربي المترجم بهوامش وملاحظات غزيرة تُعرِّف بالأعلام وبالأثار التي عليها أحال أرسطو أو وُضِّح بها ما كان يذهب إليه إن شرحاً أو تعليلاً؛ ولقد كانت هذه الهوامش ضرورية لا استغناء عنها لفهم المقصود ومسيرة الخطاب الأرسطي بحكم سمات النصّ التي إليها أشرنا، ثم إنّه عمل، إضافة إلى ذلك، على تصدير كل فصل من فصوله بتقديم له وتحديد لِمَضمونه.

ولئن أُلِّح عبد الرحمان بدوي على أنّه نقل فن الشعر إلى العربية من اللغة اليونانية مباشرة، فإن ذلك لا يعني عدم استئناسه بترجمات أنجزت في لغات أخرى وخاصة بعد أن استقام النصّ في لغته اليونانية

الناطقين بالعربية وغير العارفين باللغة اليونانية وطريقة رسم حروفها، و الحال أنه هو المقصود بهذه الترجمة.

ولئن كان اقتصار ج. هاردي على رسم الأسماء والأعلام والمصطلحات اليونانية الأساسية بالأحرف اليونانية وخدّها ما قد يُبْزَره، فإننا لا نجد ما يُبْزَر سِوَر عبد الرحمان بدوي على خطاه والنسج على منواله؛ ذلك أنّ ترجمة ج. هاردي الفرنسية كانت موجهة للعارفين باللغة اليونانية وبحروفها وكانت الهوامش والتعليق حاضرة في الصيغتين الفرنسية واليونانية للنصّ الأسطلي، فلقد كانت تلك اللغة - إلى جانب اللغة اللاتينية - تُدرّس في المعاهد الثانوية في عهده وكانت موضوع اختصاص في الجامعات الفرنسية؛ وما أن قُلّ تدريس اللغات الأوروبية القديمة لتلاميذ المدارس وضُمر حضورها في الجامعات حتى عمد المترجمون المتأخرون من الفرنسيين إلى إرفاق المكتوب بالأحرف اليونانية في ترجماتهم المزودة اللغة (48) منها والمفردة (49) بكتابة صوتية تعتمد الأحرف المعتمدة في الفرنسية؛ فما كان حظ اللغة اليونانية في المدارس والجامعات العربية، عندما ترجم عبد الرحمان بدوي هذا الكتاب حتّى يكتفي بالأحرف اليونانية وخدّها في ما أورد من كلمات؟

لئن بدت لنا عناية عبد الرحمان بدوي بـ «فن الشعر» لا تختلف عن عنايته بمؤلفات أرسطو الفلسفية الأخرى وبالترجمات أو التلاخيص التي خُصّت بها من لدن القدماء، فإنّ إقدامه على تقديم ترجمة حديثة لـ «فن الشعر» وإحاطته إياه بهذه العناية الخاصة بدفعنا إلى التساؤل إن لم تكن التهمة الوافدة للمسرح، من ناحية، وتطور الممارسة العربية لهذا الفن، من ناحية أخرى، هما اللذان دفعا عبد الرحمان بدوي، كذلك، إلى إنجاز هذه الترجمة فكان إقدامه على ذلك بمثابة سدّ لفراغ نظري كان من الضروري إنجازه، وهو ضرورة الإسهام - من ثمة - في توفير مرجعية فلسفية للممارسة العربية الناشئة لهذا الفن. فالقن المسرحي ما انفك يترسّخ في الحياة الثقافية العربية ترسّخاً دفع النخبة

في صورته النهائية - ولقد أحصى أمّها وعلّق عليها تعليق المطلع - ومن هذه الترجمات ترجمة استأنس بها عبد الرحمان بدوي استئناساً يبيّن حتى وإن لم يُعلن عن ذلك صراحةً، وهي ترجمة ج. هاردي إلى اللغة الفرنسية والصادرة سنة (1932) (43) والتي كانت أكثر الترجمات الفرنسية رواجاً وتداولاً بين أصحاب هذه اللغة ومستعملها في ذلك الوقت وإلى نهاية السنوات السبعين من القرن العشرين. والمؤشرات الدالة على استئناس عبد الرحمان بدوي تتجلى في اعتماده في نصّ ترجمته المصطلحات الفرنسية وأسماء الأعلام اليونانيين بالطلق الفرنسي، أحيانا كثيرة، وتجلّت كذلك في سِتره، خاصة، مساره في الهوامش والتعليقات وفي التفاهة معه، في أغلب الأحيان، مع ما يذهب إليه من تأويل وقد يصل التوافق إلى حدّ التطابق التام بين نصوص الرجلين (44).

أشرنا إلى هذا، لا لتشكيك في النقل عن النصّ اليوناني مباشرة، وإنّما لأنّنا وإجدون في الاستئناس بترجمة هاردي ما يمكن أن يُفسّر طبيعة القراءة التي ارتأى ويبيّن نوعية التأويل الذي مال إليه عبد ترجمته للمصطلحات والمفاهيم الأسطية (45).

ولقد هوّل عبد الرحمان بدوي على الحروف اليونانية عند رسم أسماء الأعلام اليونانيين وعناوين الآثار وعند ذكّر المفاهيم المفتاح التي علّق عليها في المتن أو في النصوص الحاضرة له (46) وخاصة منها الفهرس الذي خصّ به «الأعلام» والمواد والمصطلحات الواردة في نص «فن الشعر». ولقد ربّث مداخل هذا الفهرس ترتيباً ألفبائياً عربياً مثبّتا -إلى جانبها- ما يقابلها من كلمات في اللغة اليونانية مرسومة بالأحرف اليونانية، ولم ير داعياً لإرفاقها بكتابة صوتية وهو ما جعلها مستغلقة لا يقرؤها إلا العارفون بهذه اللغة وبطريقة كتابتها، بل من الفصول ما حوت متونته تعابير وجُملا كاملة مرسومة بالأحرف اليونانية دونما إرفاق لها في المتن أو في الهامش بكتابة صوتية بالأحرف العربية أو اللاتينية ولا حتى بترجمة لمعانيها (47) وهو أمر يُعيّق قارئ هذه الترجمة من

العربية تحديداً (52) وذلك من خلال رصد الصدى الذي بقي للترجمات العربية القديمة لكتاب أرسطو وللخلاص والشروح (53) التي خصَّه بها الفلاسفة العرب القدامى في بلاغة العرب وشعرهم ونقدهم.

لم تكن الترجمة العربية التي أنجز شكري عياد، إذن، مقصودة لذاتها بل كانت بمثابة وسيلة للإيضاح استند إليها شكري محمد عياد الباحث المحقق لتدقيق ما ذهب إليه في المجالين معاً، وهذا ما يُفسَّر طبيعة الموقع الذي نزل فيه نص الترجمة من متن البحث وساراه لقد مثَّلت الترجمة القسم الأول (54) من الباب الأول من الكتاب الذي أقامه صاحبه على ثلاثة أبواب وتمهيد وخاتمة.

لقد ركَّز شكري محمد عياد التركيز كله على ما يتطلَّبه تحقيق النصوص العربية القديمة من مقتضيات إجرائية ومنهجية وعلى ما يفرضه التعليق عليها وتأويلها من شروط معرفية ومطلقات منهجية، فاستعرض المحاولات السابقة لتحقيق نص الترجمة التي أنجزها متى بن يونس وبين عيونها ومظاهر القصور فيها بعد أن وصف المخطوط الأصلي (55) موضوع التحقيق ثم بين المنهج الذي اعتمد لإنجازه (56)؛ واستعرض، بعد ذلك، وحلَّ أهمِّ البحوث التاريخية المتعلقة بالمعالجات العربية لهذه الشعر منبهاً إلى الأخطاء التي وقع فيها المستشرقون أصحاب أغلب هذه البحوث ومؤكداً عدم قدرتهم، بحكم مرجعياتهم الثقافية، على الوقوف على حقيقة الصلة التي ربطت العرب وآدابهم بكتاب أرسطو هذا. وأعلن شكري محمد عياد تبنيه منهج البحث التاريخي لأنه وَحَدَهُ الكفيل، في رأيه، بتحقيق أهداف البحث بصورة علمية مقنعة وذلك لأن "التاريخ الأدبي يجب - ليكون علماً - أن يخلص لفهم الماضي لا للحكم عليه" (57) وفي هذا التوجه تناغم مع المنطلق الذي حدَّد في بداية بحثه والقائم على تحويل مَرْكَز الاهتمام عند البحث في صلة العرب القدامى بـ"فن الشعر" من: "... أفهموا أم لم يفهموا [إلى]... كيف فهموا؟ ... وذلك لأنه سواء أكان

العربية الحديثة التي كانت وراء ممارستها والدعوة إليه إلى طرح إشكالات «العمق المفقود» للممارسة العربية للمسرح وإلى البحث عمّا يسمح باستيعاب الأسس النظرية والتفسيرية لهذا الفن.

ونكاد نعر في نهاية تصديره العام المذكور على الثمرة المتحصِّرة نفسها التي لمشاها في نصوص عدد من الباحثين والمؤرِّخين العرب للممارسة العربية للمسرح عند خوضهم في مسألة غفلة العرب الأوائل عن المسرح رغم ترجمتهم لفلسفة اليونان ومعارفهم؛ ونكاد نعر في نهاية هذه المقدمة، كذلك، عن الألفاظ نفسها التي اعتمدها أغلبهم عند تعبيرهم عن أمليهم في استنبات هذا الفن استنباتات فعلية في قادم الأيام.

لقد علَّق عبد الرحمان بدوي على المعالجات العربية السابقة لكتاب فن الشعر فقال: "... ولهذا لا يخرج المرء في قراءته لهذه التلخيصات التي وضعها الفارابي وابن سينا وابن رشد إلا بشعور أليم بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوربا في عصر النهضة... وتلتقي خيبة الأمل هذه بتحسُّر عن قُرص ضاعت فيقول: [...] لو قُدِّر لهذا الكتاب [...] أن يُفهم على حقيقته وأن يُستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ، لُعني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا، ولتغيَّر وجه الأدب العربي كله، ومن يدري لعلَّ وجه الحضارة العربية كله أن يتغيَّر طابعه الأدبي كما تغيَّرت أوربا في عصر النهضة" (50). ويطلق عبد الرحمان بدوي العنان لتطلُّع ذفين لعلَّ وقارَ الباحث هو الذي منعه من التعبير عنه ودفعه إلى إرجائه إلى نهاية تصديره للترجمة التي أنجز فيصريح: "... وإلى نحو هذا قصدنا عندما قدَّمنا هذه الكتاب" (51).

3-3 ترجمة شكري محمد عياد:

أدرج محمد شكري عياد الترجمة العربية الحديثة لـ «فن الشعر» التي أنجز في إطار بحث أشمل تتعلق بدراسة تأثير «فن الشعر» في الأدب العربي وفي البلاغة

حوى نص هذه الترجمة يؤكد الأمر تأكيداً: "كتاب أرسطوطاليس في الشعر ترجمة أبي بشر متى بن يونس مقابلاً بترجمة حديثة بقلم المحقق" فهل سيكون لذلك الموقع أثره في طيبة الترجمة الحديثة التي أنجز؟

لقد أعلن شكري محمد عباد أنه انطلق من الأصل اليوناني باعتباره الجامع بين الترجمتين - ترجمته وترجمة متى - ولكنه أعلن، كذلك، عن استنساخه بعدد من الترجمات الحديثة والإنجليزية منها بشكل خاص دون حاجة إلى مزيد من التدقيق (62).

3-4 ترجمة إبراهيم حمادة :

إن كانت الترجمات الثلاث الأولى قد أنجزت بصورة متوازنة أو تكاد، وإن لم تتفاعل الواحدة منها مع الآخرين، رغم أنها ناجمة كلها عن ظروف عامة مشتركة وخاصة لمسارات مختلفة، فإن إنجاز إبراهيم حمادة ترجمته هذه قد تمّ وهو على بينة من وجود الترجمات السابقة؛ ولقد ذكر الترجمات الثلاث وأصحابها في الفترة قبل الأخيرة من المقدمة التي بها صكّر عمله: اكتفى فيها بذكر إحسان عباس (63) دور أدنى تعليق علي عمله؛ وأشار، بصورة موجزة، إلى خصائص ترجمة كل من عبد الرحمان بدوي وشكري محمد عباد فشهد للأول باستفاضة الدراسة التاريخية التحليلية التي قدم بها ترجمته وأقر بقيمته ما ذكّلها به من ترجمة وتلاخيص (64)؛ كما شهد لشكري عباد بأنه أنجز «دراسة دقيقة شاملة لا تدع زيادة لمستزيد عن مدى تأثير الكتاب في البلاغة العربية» (65) إلا أنه لم يعلق على نوعية الترجمة لدى سابقه الثلاثة أدنى تعليق، وإنما سار في المقدمة التي وسعها ب: «المدخل إلى كتاب فن الشعر» لأرسطو - على منوال مترجمي هذا الكتاب وناشريه، واستغرقت هذه المقدمة ما يناهز 50 صفحة في الطبعة الأولى - (66). وعمل فيها على التعريف بالأثر وخصائصه من خلال سماته الأساسية وموقعه من اهتمامات الباحثين في مجالات الفنون والآداب، من ناحية، ومن خلال التعريف بسيرة الفيلسوف «الرجل» و«المؤلف» و«العالم الناقد» ثم أفرد

قد فهم قداماً كتاب الشعر أم لم يفهموه فمن الواجب أن تُدرّس صورته عندهم ما دأمو قد عرفوا له صورة ما» (58). إلا أن ذلك لم يمنعه من أن يبحث في سرّ المعنى الذي اتخذته ترجمة متى بن يونس فعمل على تنزيها من منزلتها من ثقافة المترجم ومرجمياته اللغوية ومن نشاط المترجمين السريان وصنعتهم باللغتين اليونانية والعربية وحاول فهم الدواعي إلى ترجمة عدد من الألفاظ والتراكيب السريانية على النحو الذي ترجم حسبته متى بن يونس ألفاظاً وجملًا وردت في كتاب أرسطو، وتوصل إلى نتائج هامة عليها عوّّل في فهم الانزياحات القائمة في ترجمة متى تلك؛ وعلى أساسها نظر في الباب الثاني (59) من كتابه في صلة الفلاسفة المسلمين بفن الشعر وخاصة منهم ابن سينا وابن رشد ثم نظر في الباب الثالث (60) والأخير من بحثه في علاقة هذا الكتاب ومقولاته بالبلاغة العربية وبجهود التفسير التي قامت منذ إنجاز تلك الترجمة فاستعرض المسارات التي مرّ بها النقد العربي وصدّد تجليات الفكر الأرسطي عامة ومقولات الفيلسوف في فن الشعر خاصة في الكتب التي تأثّرت عليها نظريات النقد العربي ووقف على أهم التحولات التي عرفها ذلك النقد.

ومقاربة كهذه تركّز على ترجمة متى بن يونس لفن الشعر من شأنها أن تدعوه إلى الحفاظ على نص الترجمة في حرّيتها، عند تحقيقها، دون تغيير؛ وتدفع إلى العمل على تحليلها في صورتها تلك؛ إلا أن الباحث تفضّل إلى أن متابعة هذا التحليل وقرأة نصّ متى في صورته تلك ليس بالأمر الهين ما لم تتوفر مرجعية نصّية في متناول القارئ تساعد على تبين المقاصد والمعاني، وهو ما دأه إلى تمكين القارئ من "صورة من كتاب الشعر تتفق مع ما وصل إليه البحث الحديث في تحقيق هذا الكتاب [و دفعه إلى إنجاز] ... ترجمة حديثة لكتاب الشعر تصاحب ترجمة متى ..." (61).

في هذا الإطار تنزّلت الترجمة الحديثة لفن الشعر التي أعدّها المحقّق الباحث فوقعت موقع الوسيلة لا الغاية، وصيغة العنوان الذي أطلق على القسم الذي

بأنها أوثقُ ترجمة قبلت أقرب ما تكون هذه الترجمة إلى النموذج المصدر للترجمة العربية التي أنجز، ويعود تاريخ هذه الترجمة إلى بداية القرن العشرين ولحقت بهذه الترجمة ترجمات كثيرة أخرى ذكر إبراهيم حمادة بعضها منها في قائمة المصادر والمراجع التي ذُيل بها ترجمته؛ فهل اقتصر إبراهيم حمادة على نقل ترجمة بايوتر إلى اللغة العربية كما توحى بذلك تركيبة الكتاب في طبعته الثانية، أم أنه استأنس بترجمات أخرى؟ لا شيء يشي في المقدمة بذلك؛ فإن كان ذلك كذلك، فهل يمكن أن تستجيب ترجمة تعود إلى بدايات القرن السابق -حتى وإن كان أنجزها «علامة» مشهود له- لمقتضيات التطور الحاصل في الدراسات الأرسطية وفي المجالات الوثيقة الصلة بمجالات هذا الكتاب؟ وهل يمكن أن تتناغم ترجمة مر عليها ما يناهز سبعة عقود مع الأهداف التي عنها أعلن في مقدمة ترجمته؟

4 - في ائتلاف الترجمات العربية الحديثة واختلافها:

يُختلِف ائتلاف الترجمات العربية الحديثة باختلاف مظاهر الالتلاف والاختلاف بين هذه الترجمات أن نبدأ بالنظر، في مرحلة أولى، في الترجمات الثلاث الأولى وذلك نظراً لزمانها في الظهور ثم ننظر، بعد ذلك، وقد وقفنا على أهم سماتها، في الترجمات الأربع ممّا.

4 - 1 - في الدواعي إلى ترجمة «فن الشعر» والظروف الحاقّة بها:

إن إنجاز هذه الترجمات العربية الثلاث في تلك الفترة بالذات وبصورة متزامنة لآلافٍ للآتياء ولعلنا واحدون تفسير ذلك في عددٍ من العوامل هي ولادة ظروف حقّت بهذا الإنجاز، وأوّل هذه العوامل تتمثل في الصدى الذي تركته عناية عددٍ من المستشرقين بما أنجزه القدماء من العرب في خصوص هذا الكتاب، إن ترجمة أو تلخيصاً وتعليقاً؛ وتجلت هذه العناية في تحقيق هذه النصوص ونشرها وترجمة عددٍ منها

لـ«التنظير للدراما» حيناً ما استعرض فيه محتوى «فن الشعر» معلقاً حيناً شارحاً حيناً آخر ثم تخلص لعرض المعالجات العربية القديمة لهذا الأثر في قسم وسمه بـ: «حول الترجمات العربية» استعرض فيه أهم ما تعلق بالظروف التي حقّت بالبقاء اللغة العربية بهذا الأثر وحاول تفسير ما اعترى هذا اللغز من سوء تفاهم. ثم أشار إلى الترجمات العربية القديمة محلّياً على من سبقه في تناول هذه المواضيع (67) ثم على الترجمات الحديثة الثلاث ليخلص إلى تنزيل ترجمته هذه منزلتها من تلك الترجمات وذلك من خلال تحديد غايته من روائها وفي ذلك تقويم ضمني للترجمات العربية الحديثة التي سبقته وتحديد للرهانات التي بدت له ورهانات المرحلة لكتب: «ثم تأتي هذه الترجمة، وهي تستهدف تحقيق غرضين، على صورة لم يسبق إليها: «أولهما: تبسيط العبارة الأرسطية في لغة عربية مفهومة دون التفتد الحرفي بتركيبات النص الأصلي المعقّدة، والتي قد تدفع بمترجمها إلى صياغة توحى بالمعنى ولكن لا تتخلّده بوضوح». وثانيهما: الاهتمام بتفسير الأصول الدوامية التي تعرّض لها أرسطو، مع التوثيق في شرح أهم الكلمات الخاصة التي تعلقت بها» (68).

أما عن متن الترجمة فقد ارتأى إبراهيم حمادة أن يسير على نمط من قسم نصّ أرسطو باعتبار أعرافه ففهمه إلى خمسة أجزاء، جُمع في كلّ واحد منها عدداً من الفصول الستة والعشرين مشيراً إليها ومحترماً ترقيمها؛ ووسم الجزء الأوّل بـ «بعض الحقائق والأسس الأولى» وقام على الفصول الخمسة الأولى؛ ووسم الجزء الثاني بـ: «التراجميديا» وقام على الفصول السبعة عشر الموالية (6 - 22)؛ ووسم الجزء الثالث بـ: «الشعر الملحمي» وقام على الفصلين (23 و 24) ووسم الجزء الرابع بـ: «مشكلات نقدية» وقام على الفصل الخامس والعشرين ووسم الجزء الخامس بـ: «الموازنة بين التراجميديا والملحمية» وقام على الفصل الأخير.

وذيل ترجمته (69) هذه بملحق وضع فيه ترجمة انجليزية لإنفهام باي ووتر I Bywater واصفاً الترجمة

وأن يتكلم بعضهم عن ترجمة عربية لفن الشعر أنجزت منذ 1945 (75).

4 - 2 - حسن الريادة في الترجمات الثلاث الأولى وانعكاساته عليها :

وما يلفت الانتباه في هذه الترجمات الثلاث، وما يجمع بينها - إضافة إلى تجاهل بعضها لبعض - هو أنها تلتقي في ظهور كل واحدة منها مظهر الترجمة الرائدة التي انطلقت من فراغ أو من شبه فراغ؛ وتلتقي كذلك في ظهور صاحب كل واحدة من هذه الترجمات مظهر المعنى وحدهً بفسد الفراغ، فباستثناء الإشارة إلى معالجة العرب القدامى لكتاب أرسطو، ترجمة وتلخيصاً، وإلحاح أغلبهم على قصور تلك المعالجات وفسادها (76)، فإن قارئ هذه الترجمات لا يعثر فيها على أية إشارة من لدن المترجمين إلى جهود المثقفين العرب المبدولة في العصر الحديث لمعالجة هذا الأثر (77)، فما بالك بالاستفادة من اجتهاداتهم في فهم الأثر أو في التفاعل مع ما اقترحوا من ترجمات عربية للمصطلحات الفلسفية الواردة فيه. فهل يمكن أن ننصّر أن «فن الشعر» وسأله كانت غالبية كل الغياب عن النخبة العربية قبل إنجاز هذه الترجمات الثلاث؟ هل يمكن أن يكون الأمر كذلك والحال أن مؤسسات تعليمية نشأت في الشام وفي مصر وفي تونس منذ بدايات القرن التاسع عشر حُرست فيها اللغات الأوروبية الحديثة (78) ودُرّس تلاميذ بعضها فيها اللغتين اليونانية واللاتينية (79)؟

ما يمكن أن نجزم به هو أنّ أصحاب هذه الترجمات الثلاث لم يكونوا معنيين بالبحث عن جهود سابقهم من المحدثين في المجال الذي كان يعني ترجمة كتاب أرسطو؛ وما يمكن أن نجزم به، كذلك، هو أنّ معالجاتهم لم تتفقد بالقدر الكافي من تراكم التجربة الحاصلة في اللغة العربية وثقافتها في عصرهم وقبيلته؛ وكان من الممكن، لو انتبهوا إلى ذلك، أن تجرّد مقارباتهم في ترجمة هذا الأثر وترقيتها، لاسيما وأنّ الأمر يتعلق بمعطيات ليس لها جذور في اللغة التي إليها

إلى اللغات الأوروبية الحديثة؛ لقد ازدهرت جهودهم تلك بصورة خاصة في نهايات القرن التاسع عشر (70) واستمرّت إلى حدود السنوات العشرين من القرن السابق (71) وثاني هذه العوامل يتمثل في الحركة الفكرية العربية الناشئة في الأوساط الجامعية العربية، بصورة خاصة، والدّاعية إلى البحث في الموروث الفكري والأدبي العربي الإسلامي وصلاته بالحضارات البشرية بحثاً منهجياً يتوق إلى إعادة امتلاكه أسس معرفية جديدة؛ وما دعا إليه طه حسين (1889 - 1973) وأسس له وخاصة في كتابه «مستقبل الثقافة في مصر» (72) المنشور في العقد الرابع من القرن السابق ليس أقلّ هذه الدعوات شأنًا وتعبيرًا عن شواغل تلك النخبة في ذلك العهد.

ولقد سبقَت هذه الترجمات الثلاث محاولات قام بها مثقفون وجامعيون عرب كانت بمثابة الإرهاصات الأولى تجلّت في صور من العناية بهذا النص المؤسّس وبالترجمات العربية القديمة له تعريفًا بها وتقويماً لها. ومن جملة هذه الإرهاصات يمكن أن نذكر المقال الذي أصدره محمد حلف الله (73) سنة (1946) والرسوم به نقد لبعض التراجم والشروح العربية لكتاب أرسطو في صنعة الشعر (بوطيقا) (74) الذي قارن فيه بين ما ورد في ترجمة متى بن يونس وتلاخيص الفلاسفة العرب، من ناحية، وبين ما ورد من أفكار أرسطو، وقد أصبحت أكثر وضوحاً بعد أن ظهرت ترجمات لكتابها هذا في اللغات الأوروبية المختلفة، من ناحية أخرى؛ وسعى فيه إلى إبراز مظاهر التباين بين ما ورد في الترجمات العربية القديمة وبين النص الأصل، وكان ذلك النقد بمثابة إعلان عن مشروع ترجمة عربية حديثة ينوي إنجازها مستأنساً بترجمات أوروبية؛ ولكن لم يحقق محمد خلف الله مشروعه هذا، فإنه عثر عن حاجات جديدة لدى جيله؛ فلا نستغرب من ثمة، أن يُقدّم آخرون على مثل هذا المشروع من معاصريه ولا نستغرب، كذلك، من أن تكون قد أنجزت ترجمة أخرى أو أكثر لهذا الكتاب، في هذه الفترة بالذات،

فكتب: «... فحبذا لو اعتنى كرام القوم بإنشاء عمدة تهتم بتأليف أو تعريب الروايات المفيدة وتمثيلها، وما أشرافها خدمة في سبيل البلاد وأجلها نفعاً للبلاد» (81). والمقصود بـ «عمدة» في هذا السياق هو المعنى الذي قصده ابن رشيقي (ت: 458 هـ) في عنوان كتابه المعروف (82)، أي مرجع يُعتمد عليه ودليل يستدل به؛ ولم يكتب بهذه الدعوة ويتعليلها وإنما بادرَ إلى إنجاز ما دعا إليه وأعلن عن ذلك قاتلاً: «ولقد رغبتُ في سدّ الخلل ما أمكن فأقَدَمْتُ على هذه المهمة الخطيرة... وشرعتُ في مقالة بهذا المعنى ضمنتها ما توفقتُ إلى جمعه من شوارد أقوال الأئمة وما فتحه الله عليّ وقسمتها إلى بابين أحدهما في أصول الرواية من حيث تأليفها والثاني إدارة تمثيلها» (83).

وأما الأئمة الذين اعتمد نجيب حبيقة في مقاله هذا فهم، بالأساس، «التقّاد الألماني Schlegel شليغل، حبيقة تعبّيره» (84) والمقصود هنا هو -لا شك- صاحب كتاب «دروس في الأدب الدرامي» (85)؛ والأئمة الآخرون هم الذين أخذ عنهم شليغل في كتاباته وعليهم أحال نجيب حبيقة كذلك، في مقاله هذا، شأن أرسطو وهراقل ورومانيك ويوالو ورأسين وكروناي وفوننتيل ولوبي دي فيفا وفولتير ويوسوي وغيرهم (86)...

وأما «الشوارد» التي بحث عنها نجيب حبيقة وسعى إلى جمعها فتعلّقت بما كتبه المنظّرون للفن المسرحي والمؤرّخون له حول الأسس التي تقوم عليها الكتابة المسرحية؛ ولقد حظي أرسطو وفن الشعر وشروطه والتأويلات التي تُخصّ بها بموقع أساسي في مقاله هذا؛ وعمل على عدم الانحصار على استعراض ما ورد في هذه «الشوارد» وعلى بيان الجدل القائم حولها وفيها، وإنما تعامل معها تعاملًا تأليفيًا وصاغها صياغة تناغمت مع مساهم المتمثّل في توفير تلك العمدة الغائبة عن الكتاب والمُمرّحين العرب في عصره. واتع في ذلك تخطيطاً ركّزه على بيان ما تقوم عليه البينتان الداخلية والحارجة للنص التراجيدي والقصّ المسرحي عامة، وهو ما يوافق جزئياً ما أطلق عليه نجيب حبيقة تعبيرياً

تقولوا؛ ذلك أنّ النخب العربية - في العصر الحديث - لم ينتظروا ترجمة كتاب أرسطو إلى العربية ليكتشفوا أهميته بالنسبة إلى المسرح والفنون الدرامية وليستقوا إلى فهمه ونقل أهم ما ورد فيه إلى لغتهم. لم يستند المترجمون الثلاثة من تلك الجهود، وكان بإمكانهم ذلك لو طرحوا الأسئلة الواجب طرحها وبحثوا عن إنجازات سابقيهم ونظروا فيها؛ فمن المثقّفين العرب المعتمّين بهذا الفن من عالج المسائل التي طرحها «فن الشعر» في إطار إسهامهم في استنبات المسرح في الثقافة العربية وذلك من خلال التعميل على مطالعاتهم للبحوث والدراسات المكتوبة في القرن التاسع عشر وقبله من طرف النقاد ومؤرّخي الآداب والفنون الأوروبية والمنظرين لها ومن خلال السعي إلى التفاعل مع ما ذهبوا إليه في خصوص هذا الفن ونظرياته وما وصلوا إليه في خصوص التنظير الأرسطي وقضاياها. ومتابعاتهم تلك وتفاعلهم ذلك كانت وراء الإحساس بالحاجة إلى البحث عتاً يعادل، في اللغة العربية، المصطلحات الواردة في هذه البحوث والدراسات؛ فبحثوا في ذلك واقترحوا ما اقترحوا؛ ومنهم من وفق إلى حدّ كبير في بناء جهاز مصطلحي عربي لا يخلو من مصاديق. ويمكن أن نعتبر نجيب حبيقة (1869 - 1906) التجسيد الأوضح لمثل هؤلاء المثقّفين العرب.

4-2-1 - نجيب حبيقة أو ريادة قبل الريادة :

لقد كتب نجيب حبيقة نصاً لافتاً للأنباه وسمه «فنّ التمثيل» وشره في مجلة المشرق سنة 1899 (80)، لم يكتف فيه بتقويم تجارب الرّواد وتابيحهم في ممارسة هذا الفن وبإبراز نقائصها وأفاق تطويرها وإنما عبّر عن حاجة التجربة المسرحية العربية، في تلك المرحلة، إلى مرجعية نظرية من شأنها أن توفر للمعتّمين بهذا الفن من بين العرب دليلاً يستدلون به ويقودهم في تعاملهم مع هذا الفن ويُساعدهم، بالأخص، على استيعاب القوانين والقواعد التي تنطّله الكتابة المسرحية والتي على أساسها يمكن، كذلك، تقويم الأعمال المسرحية

خمس عشرة مسرحية (90) وإليه ينسب كذلك عدد لا يستهان به من الأعمال النقدية.

وفي المصطلحات التي نَحَتْ في اللغة العربية عددٌ غيرٌ قليل كان يمكن أن يُنْتَسَب أو يُسْتَأْنَس به عند ترجمة النصّ الأسطوي، (91) وفي كلّ الأحوال ما كان لمن يُقدم على نقل كتاب أرسطو أن يتجاهل أمرَ هذا المقال والاجتهادات الشبيهة به.

إنَّ حَسَّ «الريادة» الذي التقى حوله المترجمون الثلاثة، على اختلاف مقارباتهم، قد حَجَبَ عنهم -ولم يُضِدَّ عنهم في هذا الأمر- صاحبُ الترجمة الرابعة- المحاولات السابقة لترجماتهم وألغى مرحلة هائلةً كان من الضروري أن تسبق اجتهاداتهم في ترجمة المفاهيم الأسطوية؛ وتتمثل هذه المرحلة في البحث في الحاصل لدى سابقينهم والتفاعل النقدي معه؛ وغياب هذه المرحلة حَرَمهم واللغة العربية من تحقيق صور من التراكم لا بدَّ منها لإقامة منظومة مصطلحية تسمح باستيعاب النظرية الأسطوية وتوفّر أدوات للقراءة والتأويل لا تُد من.

4 - 2 - 2 - في انتشار الترجمات وإشعاعها وفي أسباب ذلك :

لم تَلَقْ الترجمات الثلاث نفس القدر من الانتشار والإشعاع وذلك لأسباب ترتبط بطبيعة تلك الترجمات وبالظروف التي حَفَّت بكل واحدة منها؛ والترجمة التي حظيت من بين الترجمات الثلاث بالانتشار والاعتماد، دون منازع، هي ترجمة عبد الرحمان بدوي والسرُّ في ذلك يعود إلى القيمة العلمية التي كان يحظى بها الأستاذ المترجم وإلى المصداقية التي يتمتع بها بين المثقفين، من ناحية، وإلى طبيعة المعالجة التي خصَّ بها النصّ الأسطوي وقيمه ما أورده فيها من معلومات مقارنة بمحاولة إحسان عباس، من ناحية ثانية، وحضور ترجمته، وحلّها، بين أيدي القراء العرب، من ناحية ثالثة؛ فلقد وقفتنا على حدود الترجمة التقريبية

التسقيق الداخلي والتسقيق الخارجي (87)؛ لقد أقام مقاله على بايّن كما أعلن عن ذلك في مقدّمة المقال؛ أطلق على الأوّل : «في تأليف الرواية التمثيلية» وفرّعه إلى ثلاثة «أبحاث» إضافة إلى التمهيد الذي أبرز فيه علو شأن هذا الفن وموقع التجربة العربية منه، من ناحية، وذكر فيه، من ناحية أخرى، بـ «ماهية الرواية التمثيلية» ثم بـ: «منشأها» ثم بـ «غايتها»؛ وسمّ «البحث الأوّل» بـ «الإيجاد» وفيه تعرّض إلى «الموضوع» و«الأشخاص» ثم «الوحدات» وأطلق على الثاني عنوان: «التسقيق» وفيه تعرّض إلى «التسقيق الخارجي» و«التسقيق الداخلي» ووسم الثالث - «التعبير» وتعرّض فيه إلى «صورة الخطاب» و«صفات الإنشاء» فتجلّت في ذلك درجة استيعابه العالية لجوهر ما ورد في كتاب فنّ الشعر ولأهمّ النظريات المنشقة عنه وتجلّت، كذلك، صرامة في المنهج وضوح في الرؤية. ولقد عوّل نجيب حبيقة على جهاز مصطلحيّ أقامه في اللغة انعرت استنفاد ونحتا واستنباطاً - أوفى بما كان يتطلبه عرضه ذلك، في لغة جمعت إلى الأناقة والسلاسة قدراً كبيراً من الفلّة.

4 - 2 - 2 - في الريادة وغياب التراكم

لقد أنجز نجيب حبيقة الباب الأوّل على هذا النحو، أمّا الباب الثاني الذي كان من المفترض أن يتناول فيه أمر العرض المسرحي ومقتضياته فلقد أوجع الكلام فيه إلى وقت لاحق إلا أنّه لم يتمكن من إنجازها قبل وفاته سنة 1906 (88)

ولعلّ أهمّ الأسباب التي كانت وراء مثل هذا التوفيق في استيعاب النظرية الأسطوية والقدرة على صياغتها في اللغة العربية إنّما هو الرصيد المعرفي الذي كان يتمتع به وطبيعة تكوينه إضافة إلى نوعيّة الدوافع التي دفعته إلى العناية بتلك المواضيع. لقد أنجز مقاله هذا، لا من موقع العارف باللغتين العربية والفرنسية والمختصّ في فهمهما (89) فحسب، وإنّما أنجز ما أنجز من موقع رجل المسرح المُمارس لهذا الفن والمعنيّ بقضاياها النظرية والعملية المباشرة، بشكل خاص، وإليه تنسب

تفاعل عدد هام من العرب مع مسارات المسرح في العالم أيسر وإنصاتهم إلى ما يخترقه من تيارات وما تقوم فيه من أزمات وما ينادي إليه من توجهات أدق وأثبت؛ ولقد نشأت مؤسسات عربية جامعية وغير جامعية تعنى بالمسرح وقضاياها؛ وتخرج، بالأخص، مسرحيون عرب من الجامعات الأوروبية والأمريكية والمحلية، ونشأ المسرحي العربي المتخصص في هذا الفن ممارسةً وتكويناً.

ولعلّ السمة المميّزة لإبراهيم حمادة عن سابقيه هي أنه معنيّ بهذا الكتاب من موقع التخصص الدقيق خلافاً للثلاثة الأوائل الذين عُتوا بالكتاب من موقع الناقد أو الباحث المحقق شأن إحصان عباس وشكري محمد عياد أو من موقع المؤرخ للفلسفة والأفكار والباحث في العلاقات القائمة بينها وبين الثقافة العربية الإسلامية شأن عبد الرحمان بدوي. ولعل طبيعة هذه العلاقة هي التي تفسر عدم عودة أيّ واحد من هؤلاء الثلاثة إلى المسرح وقضاياها بعد إصدار ترجمته ولعل ذلك ما يفسر، كذلك، غياب العناية الجديّة بمصير تلك الترجمة ولا تأليفها. أمّا إبراهيم حمادة فإنّ المتتبع لأعماله يقف على عناية حقيقيّة بالمسرح وقضاياها بإشكالات استنباته في اللغة والثقافة العربيّين، فلقد أصدر إبراهيم حمادة، سنة 1983، معجماً مختصاً في المسرح (95) حاول أن يوفّر فيه جهازاً مصطلحياً يتعلّق بالممارسة العملية والتقنية للمسرح. وأعلن في مقدّمته عن الجمهور الذي كان يستهدف والمنهج الذي كان يعتمد؛ فتجلّى في توجيهه هذا تطلّع إلى الإسهام في جهد تثقيفيّ لا يقتصر على المختصّين وإنما "... يستوعب - إلى جانب هؤلاء - أولئك المتصلّين بالثقافة الدرامسكية عن طريق القراءة، أو المشاهدة أو ممارسة الهواية..." (96) وهو ما يعني الميل عن «الشمولية في المعالجة» والاقتصار على "... معالجة المصطلحات الدرامية والمسرحية فحسب..." (وتقديم) تعريف مركز جدّاً لها؛ وبدأت تطلّعاته هذه متناغمة مع ما أعلن عنه في المقدّمة التي صدر بها ترجمته لكتاب أرسطو والمتعلّقة

التي أنجزها إحصان عباس وخفّفتها مقارنةً بترجمة بدوي لكتاب فن الشعر؛ أمّا الترجمة التي أنجز شكري محمد عياد فلقد كان صدورهما للناس متأخراً مقارنةً بترجمة عبد الرحمان بدوي والحال أنّهما أنجزتا في الفترة نفسها. لقد نُشرت سنة 1967 أي 15 سنة بعد انتهائه من تحريرها ومناقشتها (92) شأنها في ذلك شأن أغلب الأطروحات الجامعية في البلدان العربية. واستمرّت هذه الترجمة، حتى بعد نشر البحث، مادّة التداول قليلة الشهرة بحكم سماتها تلك ونتيجةً للسياق الذي اندرجت فيه، فلم يكن يقلّ النص الأرسطي مقصوداً لذاته، وإنما كان عنصراً من جملة العناصر التي أقام عليها شكري عياد بحثه الجامعي. وبقيت ترجمة عبد الرحمان بدوي واقعةً موقع المرجع الأوحد الذي لا مميّذ عنه بالنسبة لمن يريد أن يطلع على كتاب أرسطو ويعتمده من مستعملي اللغة العربية.

أمّا ترجمة إبراهيم حمادة فبلدت سابعة إلى إحداث تغيير في الواقع الذي كان يعرفه "فن الشعر" في اللغة العربية ويستجيب لحاجيات جديدة وتطلّعات أخرى لدى القارئ العربي؛ فلقد مرّت الترجمة بحضرة على الترجمات الثلاث الأولى دون أن يُعاد النظر فيها من قِبَل أصحابها (93) ولا من قِبَل غيرهم، والحال أنّ الدراسات المتعلّقة بالكتاب ما انعكت تطوّر في أوروبا وأمريكا نظراً متصلاً وترجمات هذا النص ما انفكت تتواتر في مختلف لغاتها تواتراً مستمراً؛ وما انفكت، كذلك، صلة الثقافة العربية بالمسرح وفنون العرض تتطوّر هي الأخرى أيّما تطور قياسي بما كان عليه الأمر في السنوات الأربعين وبدايات السنوات الخمسين وذلك على صعيد الممارسة العملية لهذا الفن وعلى مستوى البحث فيه وفي جوهره وما يقوم عليه. فلقد صدرت دراسات هامة في اللغة العربية قضايا في المسرح وفي ممارستها، وقدم جهدٌ كبير في ترجمة النصوص المسرحية ونصوص المسرح اليوناني بشكل خاص (94) كما نُقلت إلى العربية أبحاث الكتب في مجالات النظريات المسرحية والأدبية والنقدية وأصبح

في: تبسيط العبارة الأرسطية في لغة عربية مفهومة، دون التقيّد الحرفي بتركيبات النص الأصلي... وتفسير الأصول الدرامية التي تعرّض لها أرسطو... (97).

ويبدو من خلال متن الكتاب وطريقة إخراجها، أنّه وقرّ للمنحى اليبداغوجي العلمي الذي أعلن عنه أهمّ ما يتطلّب. لقد غابت، في ترجمته، الإحالات على النصّ اليونانيّ ومعه ترقيم عمانويل بيكر الذي لم يرّ داعياً إليه فأضحت الإحالة مقتصرة على ذكر الفصل وأرقام الصفحات باعتبار طباعت ترجمته، وغابت الكتابة بالحروف اليونانيّة ونابت عنها الكتابة بالحروف اللاتينيّة وتواترت الألفاظ والمصطلحات الإنجليزيّة؛ واختار طريقة في رسم متن النصّ المترجم قامت على تقسيم فصول الكتاب إلى فقرات قصيرة، غالباً الأحيان، وقصيرة جداً، أحياناً كثيرة، أطلق عليها عناوين تلخص فحواها؛ ولم يتردّد، أحياناً، في العودة إلى السطر ووضّح أعداداً ترتيبية كلّما كان الأمر يتعلق بتعداد عناصر أو بتصنيف مظاهر، وتذكّل كل فصل من فصول الكتاب بهوامش بعضها كان طويلاً أحياناً لم يقتصر فيها على التعريف بأسماء العلوم والأماكن وإنما اعتنى فيها، كذلك، بالتعريف ببعض المفاهيم والمصطلحات والتعليق عليها

والمنحى الساعي إلى جعل هذا الكتاب في متناول أوسع شريحة من القراء منحى قائم في الترجمات الأوروبية والترجمات الفرنسية منها على الأخص؛ ولقد تشرّل هذا المنحى عندهم في إطار سعي واح إلى مساعدة القارئ كي يفسّح قادراً على أن يقرأ وحده هذا الكتاب قراءة حية ومعطاة (98) دون أن يحيد عن جوهره. هذا ما دعا إليه كل من «روزلين دو بون روك» و«جان لالو» عندما أعلنّا في مقدمة ترجمتهما السابق ذكرهما عن ضرورة الاستغناء عن الترجمات التقليديّة لكتاب فن الشعر لأنها تقادمت ولم تعد قادرة على إرشاد القارئ حتى يستوعب فحوى هذا الكتاب، هذا إن لم تنزل به إلى الخطأ وسوء الفهم (99). لكنّ هذا المنزع ربطه صاحباه بضرورة تقويم

الترجمات السابقة والوقوف على نقائصها، وهو ما استوجب منهما جهداً فكريّاً كبيراً وعملاً لسانياً دؤوباً لاستبدال عدد من المصطلحات التي كانت راسخة في «الترجمات التقليديّة» - والعبارة عبارتهما - بمصطلحات أخرى أبسط وأقرب إلى لغة الناس، ولم تكن جهودهما في ذلك وجهود من سيلحق بهما من المترجمين الفرنسيين شأن «مبيان» و«لامين» بمعزل عن الدراسات الأرسطية وعن تطوّر أدوات البحث في آثار أرسطو عامة وفي كتاب فن الشعر بشكل خاص فلم تنفك مفاهيم مثل mimésis وكاترسيس catharsis وميتوس muthos موضوعاً للبحث والتدقيق لدى المعنيين بالدراسات الفلسفية والجمالية من بين الباحثين الأوروبيين ولعلّ أو ضح تجلّ لذلك نفث عليه في الفصل الذي عقده بول ريكور (100) لمصطلحي ميتوس والميميزيس باعتبارهما زوجاً متلازماً من المفاهيم، ويقف القارئ في هذا المقال على تفاعل حي بين الفيلسوف والمترجمين المذكورين، دي بون روك والالو، وبين الأسس التي أقام عليها المترجمان المنحى الذي اختارا في ترجمتهما للمصطلحين وصلة ذلك كله بجهود الباحثين والمترجمين السابقين والمعاصرين؛ يقف القارئ لهذا الفصل على أنّ ما سعى إليه المترجمان ليس مجرد تبسيط واختزال بقدر ما هو تفاعل مع منجزات فكرية واندرج ضمن رهانات جدّية ليست وليدة اللحظة.

فهل قام إبراهيم حمادة بجهد شبيه بجهد هؤلاء المترجمين؟ هل قام بتحليل نقدي للترجمات العربية الحديثة التي سبقته وهل نزل ما ذهب إليه في ترجمته منزلة منها؟ وهل أنصت إلى ما وصلت إليه البحوث الأرسطية والجمالية واستفاد ممّا تمخّض عن قراءاتهم لهذا الأثر المؤسّس؟

لقد اختار إبراهيم حمادة أن يرفق ترجمته لكتاب أرسطو، في طبعته الثانية، بترجمة إنجليزية أنّجزها بايوورت في بداية القرن العشرين باعتبارها «أوثق ترجمة إنجليزية» قبلت - من حيث موقعها فيه - بمثابة المرجع

5 - في مسألة المصطلح :

ولعل أهم مسألة تُواجه المترجم عامة ومترجم مثل هذه الآثار بشكل خاص إنما هي مسألة المصطلح، وذلك لأن مدار مثل هذه الآثار هو البحث في جوهر الأمور وصياغة نتائج ذلك البحث صياغة تسمح للمتلقى بالوقوف على البنى التي تنظم حسيها مكونات موضوع البحث وعلى أساس ذلك تتحقق للمتقبل المعرفة ويتوفر ما يسمح بالجلد حولها وفيها؛ ولا يمكن أن يتم ذلك دون صرامة في الحد ودقة في التعريف. وهذا الأمر يتطلب من الناقل أن لا يذهل عن دقائق المعاني ودقيق الدلالات وعن المقاصد الجوهرية من النص المتقول ومن الظروف الحافة به، من ناحية، وأن يكون قادراً على الإيلاج والنواصل، لأن من شأن أدنى تقصير في ذلك أن يمنع تحقق الغرض.

أما إذا كانت اللغة المتقول إليها خالية أو تكاد من رصيد معجمي موروث يرتبط بمجال النص المتقول، وهي حال اللغة العربية في خصوص صلتها بالمرسح وتعلقاته، فإن مقتضيات الترجمة تتجاوز مداها ذلك إلى العمل في معجم اللغة نفسه، لا استحضاراً لما فيه من ألفاظ واستشماراً بالتعابير القائمة في كلام المتكلمين بهذه اللغة، فحسب، وإنما يتطلب الأمر ابتداءً لألفاظاً وشحناً لأخرى بدلالات جديدة؛ كل ذلك مع سعي إلى تحقيق أعلى درجة من الإيلاج الذي لا يكون دون ضمان التلقي الأنسب. ولا يتحقق هذا التلقي ما لم تُدرج تلك الألفاظ المتباعدة في منظومة مصطلحية متماسكة لا تشكو تردداً ولا اضطراباً عند التوصل بها، وإنما توفر ما من شأنه أن يضمن استقراراً في استعمال المصطلحات في سياقاتها المضبوطة.

بيّنة هي، إذن، الصعوبات القائمة أمام المترجم العربي لنص أرسطو هذا. إنها صعوبات إضافية لا تحفيه من مواجهة العراقيل القائمة في نص أرسطو في ذاته والتي سبق أن بيّنا بعضاً من صورها وعديداً من أسبابها. فكيف واجه المترجمون العرب

الأساس والنموذج الأرقى بالنسبة إليه، في أدنى تقدير، هذا إن لم تكن الأصل الذي عنه نقل؛ اختار إبراهيم حمادة هذه الترجمة بدلاً عن ترجمات إنكليزية أخرى أحدثت، وأثمرت صلة بتطور الدراسات الأرسطية الحديثة وقد أثبت عناوين بعض منها في قائمة المراجع التي ذيل بها ترجمته (101)، وأشار إلى بعضها الآخر في المقدمة التي صدرها بها أو في الهوامش المرافقة لترجمته. إن في اختياره هذا بعضاً من مفارقة زمنية تثير أكثر من سؤال، وفيها كذلك صور من الانشغال عن ربط جهوده في إنجاز هذه الترجمة بتطور الدراسات الأرسطية؛ وفيه، كذلك، انصراف عن التفاعل مع ما حصل من تطور في طبيعة التلقي التي ما انفك هذا الأثر يحظى بها فتؤثر كل التأثير في قراءته.

لقد كان اعتماد القارئ العربي في التعامل مع فن الشعر لأرسطو مقتصرًا أو يكاد على ترجمة عبد الرحمان بدوي وحده، وذلك إلى حدود العقد التاسع من القرن الماضي، ولذلك توارت الإحالات في البحوث والدراسات المكتوبة باللغة العربية على ترجمته وترسخت في اللغة العربية بحكم ذلك التواتر، بعض المصطلحات التي اختار عبد الرحمان بدوي أن يعتمد في ترجمته؛ وحلت ترجمة إبراهيم حمادة بعد ثلاثة عقود عن ظهور الترجمات الثلاث الأولى وعن ظهور ترجمة عبد الرحمان بدوي بشكل خاص، وبدأت تحظى هذه الترجمة بنصيب من الذكر في النصوص العربية الحديثة وبالإحالة عليها، تفاخلاً مع ما أعلن فيها من خيارات ومع ما حققت بها من ظروف. فطبيعي أن تركز على هاتين الترجمتين عند النظر في أمر المصطلح؛ ولكن ذلك لا يعني تجاهل الترجمتين الآخرين. إننا سنعود إليهما مقارنة مع ما ورد في مختلف الترجمات العربية وقياساً عليها، كلما تتطلب الأمر ذلك، ففي ذلك من الإغضاء ما يسمح بفهم سماتها وتفسير توجهاتها كلها.

المحدثون هذه الصعوبات؟ وكيف تعاملوا معها؟ وهل قامت في ترجماتهم منظومات مصطلحية متماسكة؟

من بين شروط ارتقاء لفظ من الألفاظ إلى درجة "المصطلح" أن يُصبح قادراً على أن يكون مدلوله عند مستعمله وعند المتقبل دقيقاً وواحدًا (102)، وأن يكون كذلك مستقرًا فلا يستعمل الباث صاحب الخطاب غيره من الألفاظ للتعبير عن المدلول ذاته. فمن شأن ذلك أن يحدث صُورًا من التقريبية وضروبًا من الخلط وهو ما لا يُنسبُ في وضوح المعنى وفي بناء هذا الجهاز المصطلحي.

إن دراسة الجهاز المصطلحي في الترجمات العربية الحديثة لنصر أرسطو دراسة مستغنية وعرض نتائجها عرضًا تفصيليًا يتطلب حيزًا لا يسعه المقال والمقام، ولذلك تقتصر في هذا البحث على عَيِّنات دالة. تتمثل أهمُّ هذه العَيِّنات في التعريف الذي حدَّ به أرسطو التراجمي بحث في المقاربات التي اعتمدها المترجمون العرب لنقله إلى اللغة العربية، من ناحية، وننظر، من ناحية أخرى، في التعدادات هذا التعريف في ما تمَّ تفصيل القول فيه من مكوّنات المسرحية التراجمية والعناصر التي تقوم عليها بُناها فنرصد الاختيارات التي اعتمدها هؤلاء في ترجماتهم محاولين الوقوف على منطقها.

نعوّل في هذا الرصد وهذا التحليل على المقارنة بين الترجمات الأربع ونستحضر ترجمة متى بن يونس، من ناحية، وأربع من بين أحدث الترجمات الفرنسية إضافة إلى ترجمتين إنكليزيّتين ورد ذكرهما في بعض من الترجمات العربية الحديثة، من ناحية ثانية.

وقبل ذلك، لننظر كيف نقل المترجمون الأربعة المصطلحات الجوهرية المتواترة في الكتاب، وأعني بذلك عنوان الكتاب ومن ورائه "البوطيقا" المفهوم الجامع لما ورد فيه، من ناحية، والأسماء التي أطلقوا على أجناس التعبير الفنية عامة والتعابير المسرحية بصورة خاصة التي تواتر ذكرها فيه بحكم موقعها من شواغله؛ ثم ننظر في تعريفهم لما اختاروا من تلك المصطلحات في متن الكتاب، لاسيما ما تعلق منها بِمُكوّنات التراجمي وبنائها.

5-1 - في ترجمة العنوان وأجناس التعبير الفني:

يكسّي عنوان كتاب أرسطو أهمية خاصة وذلك لأنه يقوم على ظهور جوهرية يختزل مجالات في البحث هامة ومتممّة، وسكته هذه طرحت أكثر من إشكال عند ترجمته إلى اللغة العربية قديما وما زالت تطرحها في العصر الحديث؛ لننظر في ما ذهب إليه أصحاب الترجمات الأربع:

الترجم	العنوان الجامع (غلاف الكتاب) :	العنوان المخصوص
إحسان عباس	كتاب الشعر لأرسطوطاليس	- -
عبد الرحمان بدوي	أرسطوطاليس «فن الشعر»	«في الشعر» لأرسطوطاليس، ترجمة عبد رحمان بدوي (103)
شكري محمد عياد	كتاب أرسطوطاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس	كتاب «صنعة الشعر» لأرسطو (ترجمة حديثة) (104)
إبراهيم حمادة	كتاب أرسطو فنّ الشعر	- -

جدول (1) : عنوان الكتاب كما ورد في الترجمات الأربع

تفيد معنى الفن والإبداع ومعنى الصنعة والتقنية في مختلف مجالاتها، وللفظة Poietēs «بوتيس» تفيد إلى جانب معنى الشاعر معنى الصانع والمبدع والحرفي (106). يشير المعجم الموسوعي لعلوم اللغة (107)، إلى أنَّ لمصطلح بويطيقا، ثلاثة دلالات أساسية موروثه عن السنة الأدبية الأوروبية أولها تعني كلَّ نظرية ينظم حسبها الأدب، وتعني، ثانيها، مُجَمَّل ما يمكن أن يختاره مؤلف من المؤلفين ممَّا يتحده الأدب يُقيم عليه آثاره سواء تعلّق الأمر بالأغراض المُعالَجة أو بطريقة التأليف أو بنوعية الأسلوب فيمكن أن نتكلّم عن بويطيقا هذا الأدب (108) أو ذلك، ويحيل المصطلح، ثالثاً، على مجموع السنن والقواعد التعلّية القائمة في مدرسة أدبية ما والواجب احترامها في ما يُنجز من الآثار.

ولعلَّ في اختيار شكري عياد «صنعة الشعر» عنواناً لترجمته الحديثة لكتب أرسطو ما يوحي بسعي إلى الإبقاء ببعض معاني البويطيقا والافتداء، في الآن ذاته، ببعض أعمال القدماء والمحدثين (109)، لكنّه بقي مرتبطاً، مع ذلك، بالشعر لا يكاد يتجاوزه.

أما عن ترجمة المصطلحات الدالة عن أجناس التعبير الفني موضوع التحليل والمعالجة في الكتاب فلقد سار فيها المترجمون مسارين: مسار شعبي فيه إلى انتقاء جذر عربي يُشعَى إلى شحته بالمعنى الجديد، ومسار آخر قام على إدماج المصطلح اليوناني كما هو وإخضاعه لمنطق الاشتقاق العربي: ولم يخرجوا في ذلك عمّا هو شائع بين المترجمين فكانت الترجمة على هذا النحو:

المصطلح	متى	عباس	ع. بدوي	ش. عياد	إ. حمادة
تراغويديا tragōidia	المديح	المأساة	المأساة	التراجيديا	التراجيديا
كومويديا kōmōidia	الهجاء	الملهاة	الملهاة	الكوميديا	الكوميديا
إيوبوتا épōta	إفنى (110)	الملحمة	الملحمة	الملحمة	الملحمة
ديثورمبوس diithrambos	ديثرمبو الشعري	الديثيرامب	الديثيرمبوس	الشعر الديثورمبي	الديثيرامبيات

جدول (2): أجناس التعبير في الترجمات العربية

لقد اختلف المترجمون الأربعة في كيفية ترجمة العنوان، إذ نثر على أربع طرق على عدهم؛ ونثر على أكثر من ترجمة عند شكري عياد وعبد الرحمان بدوي صاحب أكثر الترجمات انتشاراً؛ ولئن كان يشفع لشكري عياد كونه أدرج عنوان ترجمة متى في عنوان الغلاف كتاب أرسطو طالس في الشعر باعتبارها موضوع بحثه فكان العنوان الثاني «صناعة الشعر» الوارد على رأس الترجمة الحديثة التي أنجز هو بمثابة العنوان الذي اختار تعبيراً عن تأويل للمصطلح اليوناني بويطيقا ويحتمل في العربية عمّا يوافق هذا التأويل، إن كان هذا أمر شكري عياد فإننا لا نثر عمّا يفسر ميل بدوي إلى إثبات عنوانين اثنين للكتاب «فن الشعر» وفي الشعر، والفرق بين دلالتهما غير خفي ولا يحل الجمع بينهما فيشكل نقل دلالات المصطلح اليوناني إلى اللغة العربية.

ونكاد نقف على شبه ورطة لسانية عندما نقارن بين ما يتبعه ربط ترجمة «البويطيقا» بمادة شعر ر العربية وبين ما أتاحت صيغة هذا المفهوم في اللغات الأوروبية من تعبير عن مجالات في النقد الأدبي والفني وفي علم الأدب تتجاوز مجال «الشعر» في ذاته ليشمل - بحكم الدلالات الكامنة - أجناساً أخرى من التعبير يصحّ في بعضها تلميح بما تقتضيه مثل هذه الأبحاث من مجالات؛ فلم يعد هربياً أن نثر على مباحث يطلق عليها أصحابها هذا المصطلح مقترناً به «النثر» (105)، مثلاً، ذلك أنَّ المصطلح اليوناني يدل في أصله وفي سياقات كثيرة من كتاب أرسطو عن معان تتجاوز ما يمكن أن يعبر عنه جذر «شعر» العربي ومشتقاته إذ هو يربط بين Poietikḗ بويطيقا tekhnḗ «تكني» التي

المصطلح	الترجمات الفرنسية	الترجمات الإنكليزية
تراغويديا tragôidia	Tragédie — Poème tragique	Tragedy
كومويديا kômôidia	Comédie	Comedy
إيبوبيا épôpna	Épopée	Epic poetry
ديثورمبوس dithrambos	Dithyrambe	Dithyrambic poetry

جدول (3): أجناس التعبير في الترجمات الفرنسية والإنكليزية

لتأكيد اطمئنانه على استيعابه الافتراضي لما هو بصدد نقله إلى اللغة العربية: الكلام في الشعر والشعر الذي يعرف.

أما عن الترجمات الحديثة فنلاحظ التوجهين اللذين أشرنا إليهما في نقل المصطلحات فلقد اتقى عباس وبدي في شحن لفظي «مأساة» و«ملهاة» العربيين بدلالات جديدة وسعيًا من خلال ذلك إلى الارتقاء

بالفطين إلى مستوى المصطلح محاولين استيعاب مدلولات جنس من التعبير الفني من خلال الاختصار على الرصيد اللغوي في المعجم العربي، ولو أعمًا النظر لرأينا أنهما لم يختلفا عن متى بن يونس الفثاني اختلافًا جوهريًا رغم المواقف الشاسعة ما تحقق لهما من معارف دقيقة بما يمتد إلى الاستيعاب الافتراضي الذي قام عند متى على أساس عدم المعرفة بمدلول المصطلح وقام عند وبدي وعباس على نظرة صفائية لا تخلو من شعور بالاكتمال تتوهم بأن في معجم اللغة العربية ما يمكن أن يحوي كل المدلولات حتى تلك التي لم يمارسها أصحاب هذه اللغة فيها؛ ومن شأن هذا التوجه أن لا يسمح باستيفاء دلالات المصطلح وأن يحرم اللغة العربية من إغناء رصيدها المعجمي وفتحها على حقول دلالية جديدة؛ ذلك أن إدراج المصطلح في صورته الأصلية في اللغة العربية وإخضاعه لمقتضيات الاشتقاق العربي وقوانينه من شأنه كذلك أن يفتح لمستعجلي هذه اللغة أفاقًا معرفية وتعبيرية جديدة. ومنتهى متن ترجمة هذين المترجمين يقف على أنهما لم يقويا على الاستعاضة عن ملفوظي «تراجيديا» و«كوميديا» ومشتقاتهما في ما ترجماه أو في ما أثبتاه في

بين هو التوافق بين المصطلحات اليونانية وصيغها باللغتين الفرنسية والإنكليزية وبين هو استقرار المصطلح في اللغتين وفي متون الترجمات الست التي عليها نحيل! وأقصى ما يمكن أن نعثر عليه من تنوعات هو اعتماد المصطلح اسما مستقلا أو وروده في صيغة صفة مشتقة تلحق بالشعر فتحدده وتلحظه بجنس التعبير المعني.

أما عن الترجمات العربية فنقف فيها بالنسبة إلى متى على التزياع بين من مدلولات المصطلحات المتعلقة بأجناس التعبير، نجم هذا التزياع، كما سبق أن بينا، عن آليات المماثلة التي تتجلى في تعويله على مصفاة مرجعيته الثقافية في فهم المصطلح وإسمايته فاللغز مصطلحي المديح والهجاء على التراجيديا والكوميديا مستوعبا لهذين الفئتين استيعابًا افتراضيًا، وذلك من خلال إدراجهما في إطار منظومة أدبية ونقدية يعرفها فغابت عنه إمكانية الاكتشاف والخروج عن المنظومة القائمة في مرجعيته إلى منظومة أخرى كان بالإمكان أن تعني معجمه وتفتح له فيه منظومة مصطلحية جديدة، أما في خصوص الجنسين الآخرين فإنه نقلهما كما هو معتبر عنهما في اللغة اليونانية، ولكن بتقريبه لآفة في خصوص الإيبوبيا فبالكاد التقط بعضًا من حروفها «إفي» فأثبتها حينًا في متن الترجمة وسكت عنها في حالات كثيرة (111)، وصاغ بشكل قريب من الأصل اسم الفن الرابع الديثورمبوس مع إضافة صفة «شعري» التي لا يبدو أن هناك ما يدعو إليها فلا يوفر النعت أية قيمة تمييزية لمدلول المصطلح (لا وجود لديثورمبوس ثوري، مثلاً، حتى يتمايز عن ديثورمبوس شعري)، وإنما يبدو لنا أنه أضاف ما أضاف

الهوامش والتعليق (112) التي أرفقها للنص المنقول، وهو ما يعني عدم استقرار المصطلح عندهما وصورًا من الاضطراب تشوّش التواصل وتفتح الباب أما صور من التقريبية في التعبير والفهم لا تتوافق مع مساعي نقل نص مرجعي إلى اللغة العربية في حجم كتاب أرسطو هذا.

5-2- في ترجمة التعريف بالتراجيديا وامتداداتها:

لقد أعلن أرسطو عن البرنامج الذي سيقوم عليه كتابه وعن المنهج الذي سيعتبه فيه؛ لم يعرف أرسطو التراجيديا إلا مع بداية الفصل السادس، وعمل في الفصول الخمسة الأولى على وضع الأسس الفكرية والمنهجية التي سيعوّل عليها في معالجة الموضوع الذي حدّد: بدأ الفيلسوف باعتبار التراجيديا فنًا من بين فنون التعبير؛ عمد إلى تحديد ما يجمع بين الفنون حتى تكوين فنونا من خلال إطلاق مصادرة تقوم على اعتبارها كلها «محاكاة»، وسمى إلى بيان الأسس التي تُمكن من التمييز بينها ومن الوقوف على الخصوصيات التي تميّز كلّ واحد منها عن غيره منها.

ولإنجاز ذلك عمد إلى إقامة وشيجة على أساسها يمكن تصنيف الفنون وتمييزها، تقوم هذه الشيجة على ثلاثة عناصر: تتمثل في تحديد المادة أو الوسيلة المعتمدة لإنجاز «المحاكاة»؛ في موضوع المحاكاة؛ في كيفية المحاكاة. وهي وشيجة لا تختلف في منطقتها عن الوشائج المعتمدة في علوم الحياة عندما يتعلّق الأمر بتصنيف الكائنات الحية. لا يكاد يختلف منهجه في النظر إلى الفنون عن المنهج المعتمد في هذه العلوم. وفي تحديد ما يجمع بين الفنون وما يمايز بينها انطلاق مما كان قائما من الفنون في الثقافة اليونانية وعوّل على مصطلحات ذات صلة بتلك الثقافة، وعلى أمثلة من المنجزات الفنية إليها أشار وعليها أحال كلّما أراد توضيح ملاحظة أو تدقيق رأي.

والمنطق القائم في نص هذا الكتاب يتطلب ممن يؤيد استيعابه السيطرة على الجهاز المصطلحي الأرضي والمقدرة بعد ذلك على نقله إلى اللغة المترجم إليها. وهو ما يؤكّد من جديد أهمية مسألة المصطلح.

إبراهيم حمادة	شكري محمد عياد	هيد الرحمان بدوي	إحسان ميثاس
والتراجيديا - إذن - هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين، في لغة متممة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على أفراد في أجزاء المسرحية وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا يفتقر إلى الحكمة والحرف وبأحداث تثير الشفقة والحرف وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعاليين...	والتراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل لة عظيم ما، في كلام يمنع تنوع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف تُحدث تطهيرًا مثل هذه الانفعالات...	فالمأساة، إذن هي محاكاة لفعل نبيل تام. لها طول معلوم، لغة مرّودة بألوان من الزين مختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات...	المأساة، إذن، محاكاة لفعل هام، كامل ذي طول معين بلغة مشفوعة بأشياء متممة يرد كل شيء منها على أفراد في أجزاء العمل نفسه، وبأسلوب درامي لا تصغي وحوادثها تثير الشفقة والخوف لتحقيق التطهير بإثارة هاتين العاطفتين... (113)

جدول (5): تعريف التراجيديا في الترجمات العربية الحديثة.

وإنما لاتواء في التعبير وعدم دقّة ويتجلى ذلك بصورة واضحة في ترجمة كلّ من بدوي وعياد اللذين غاب عنهما مصطلح السرد ومشتقاته فاستعمل الأول الحكاية بدلا عن الحكيم واستعمل الثاني القصص بدلا عن القصص.

يكاد يتفق المترجمون الأربعة على ترجمة ميميزيس بمحاكاة ولا يختلفون في ذلك مع ترجمة أبي بشر (114)، ويتجلى الاختلاف بالأساس في ترجمة ما يتعلق بكيفية المحاكاة لا لأنّ فهمه غير متحقق لدى المترجمين

إنما هو، في غالب الأحيان، ما استأنسوا به من
ترجمات الأوروبيين، نختزل في الجداول الآتية أهم
المسمات التي وسمت تلك الاختيارات وانعكاساتها على
مقاربات الترجمة، نعلق في هذا المقال على بعض من
عناصرها تعليقا مختزلا :

إذ يتعلق الأمر بكيفية الفعل لا بتجابه. ولهذه الطريقة
أثرها في المتن إذ هي واقعة فيه موقع المتعلق والمرجع
ما دام الأمر يتعلق بالتعريف والحد.
أما عن بقية المصطلحات فإن الذي حدد اختياراتهم

المفهوم باليونانية (115)	أبو بشر	ش عياد 1952	ع الرحمان بدوي 1952	إ. عباس 1950	حمادة 1981
الميتوس Muthos	الحرفات	القصة	الحرفة أو الحكاية أو الأسطورة (116)	الموضوع أو العقدة	الحبكة
لايتوس Èthos	العادات	الأخلاق	الأخلاق	الشخصية	الشخصية
ليكسيس Lexis	المقولة	العبارة	المقولة	العبارة	اللغة
ديانويا Dianoia	الاعتقاد	الفكر	المفكر	العكر	الفكر
أوبسيس Opsis	النظر	المنظر	المظهر المسرحي	المشهد	الإنشآت المسرحية
ميلوس Mèlos	الجمعة الصوت	الغناء	النشيد	الغنى	الغناء

جدول (6) : عناصر التراجيديات الستة في الترجمات العربية

Aristote	J. Bywater	Butcher	Hardy	R.D.R et L.J.	Magnien	Lambin
Muthos	Plot	Plot	La fable	L'histoire	l'histoire	l'histoire
Èthos	Characters	Characters	Caractères	Caractères	Caractères	Caractères
Lexis	Diction	Diction	L'élocution	L'expression	L'expression	L'expression
Dianoia	Thought	Thought	La pensée	La pensée	La pensée	La pensée
Opsis	Spectacle	Spectacle	Spectacle	Spectacle	Spectacle	Spectacle
Mèlos	Melody	Song	Le chant	Le chant	Le chant	Le chant

جدول (7) : عناصر التراجيديات الستة في الترجمات العربية والإبحرية

المفهوم باليونانية	J. Bywater	Butcher	إ. عباس 1950	حمادة 1981
الميتوس Muthos	Plot	Plot	الموضوع أو العقدة	الحبكة
اللايتوس Èthos	Characters	Characters	الشخصية	الشخصية
ليكسيس Lexis	Diction	Diction	العبارة	اللغة
ديانويا Dianoia	Thought	Thought	العكر	الفكر
أوبسيس Opsis	Spectacle	Spectacle	المشهد	الإنشآت المسرحية
ميلوس Mèlos	Melody	Song	الغنى	الغناء

جدول (8) : عناصر التراجيديات الستة بين ترجمتي عباس وحمادة والترجمتين الإنكليزيتين

المفهوم باليونانية	Hardy	أبو بشر متى	ع الرحمان بدوي 1952
ميتوس Muthos	La fable	الحرفات	الحرفة أو الحكاية أو الأسطورة
اللايتوس Èthos	Caractères	العادات	الأخلاق
ليكسيس Lexis	L'élocution	المقولة	المقولة
ديانويا Dianoia	La pensée	الاعتقاد	الفكر
أوبسيس Opsis	Spectacle	النظر	المظهر المسرحي
ميلوس Mèlos	Le chant	الجمعة الصوت	النشيد

جدول (9) : عناصر التراجيديات الستة بين بدوي وهاردي

المصطلح اليوناني	مثنى بن يونس	عبّاس	بدوي	عبّاد	حمادة
Prologos برولوجوس	تقدمة الخطب	الإهلاله	المدخل	المقدمة	"المقدمة" البرولوج
Episodèا إيپوديّا	التيّات الدخيلة (117)	المصوّل القصصيّة	الدخيلة	القطعة	"الشهد التمثيلي" الإيسود
Exodos إكزودوس	مخرج الرقص	الفعل	المخرج	الخروج	"المخرج" الأكسودوس
Parodos بارودوس	مجاز و عود	الغوة العاطلة	المحار	العيود	"المدخل" البارودوس
Stasimon ستاسيمون	المقام	العبرة	المقام	الوقفه	"المشد: الاستاسيمون"

جدول (10): أجزاء التراجيديا [الكلمية] وترجماتها العربية

على متوالهما فتأكّدت صلة الجدل بين المترجمين في اللغة الواحدة وبدت تلك العلاقة بديهيةً وضروريةً في آن، لأن في ذلك ما يضمن التراكم المحقّق وحده التقدّم في مختلف مجالات المعارف والعلوم.

أما إذا نظرت في الجدول الذي يعني الترجمات العربية فإنك تجد اتفاقاً أو شبه اتفاق في ترجمة المصطلحات التجريدية أي التي لا ترتبط بالضرورة بالمصّرح باعتباره عرضاً وفرجة، شأن Dianoa الذي ترجموه كلهم به «الفكر». أما بقية المصطلحات فقد كان لكل واحد اجتهاده؛ حددت هذا الاجتهاد علاقته باللغتين للمقبول منها وإليها، من ناحية، وعلاقته باللغة الوسيطة التي استأنس بها، من ناحية ثانية، هذا يعني، مثلاً، في ترجمة Ethos فينما رأى كل من إ. عباس وحمادة أن يترجماه بـ «الشخصية»، ذهب بدوي وعبّاد إلى استعمال لفظ الأخلاق فاستأنس الأولان بالترجمة الانكليزية Characters التي تفيد في ما تفيد معنى «الشخصية» الروائية والمسرحية والسينمائية أي ذات متخيلة تشتمل بسمات خلقية وحُليّة وذات مرجعية (120)، في حين مال الآخران إلى الترجمة الفرنسية Caractères المفردة للمعاني المتعلقة بالخصائص الأخلاقية والسلوكية والنفسية ومعلوم أن الفرنسية أفردت لمفهوم «الشخصية» الروائية والمسرحية وغيرها مما ينتمي إلى عالم التخيل مصطلحاً مخصوصاً هو personnage ونلاحظ الأمر ذاته عند ترجمة Mèlos فينما اعتمد إحسان عباس «النغم» اختار شكري عياد وإبراهيم حمادة «الغناء» فترجم الأول والثالث

يتبن لنا من هذه الجداول استقرار المصطلح في الترجمات الفرنسية والإنكليزية على ما يفصل بين تواريخ إنجازها من عقود من السنين؛ وأن ما يقوم فيها من الاختلاف في ترجمة Muthos مثلاً بين هاردي Hardy، من ناحية، و R. D-R, J. L. (روزلين دييون روك وجان لالو) وماتيان Magnien ولامان Lambin من ناحية ثانية هو اختلاف مندرج في اختيار واع وقائم على مقارنة أوغل في تفسير أسما R.D-R et J. L. وسار على دربهما كل من ماتيان ولمايان بعد قلب ل الأمر (118) واستعملوا Histoire بدلاً عن fable السائدة في الترجمة الفرنسية لهذا الأمر إلى عهدهم والتزموا به منذ بداية النص إلى نهايته فهجّ القارئ للأمر وتحقّق مساهم من ترك اللفظ القديم وتعويضه بالجديد، ونلمح الظاهرة نفسها عندما تعلق الأمر بترجمة ميميزيس بـ représentation أي تمثيل الشيء أو تمثله بدلاً عن imitation التي تعني محاكاة وقد توسّع المترجمان في بيان الدواعي إلى ذلك وسار على هذا المنوال المترجمون الفرنسيون اللاحقون؛ ومن اختار الإبقاء على المصطلح الأوّل فإنه علّق على المصطلح الجديد واختار الإبقاء على القديم ليس اعتراضاً على المقارنة التي اقترحها كل من لالو ودييون-روك وإنما حرصاً منه على إبقاء روابط الصلة مع التراث النقدي والفلسفي المتعلّق بالأدب الأرسطي، وخوفاً من ضياع بعض مما حصل في اجتهادات السابقين حول هذا المفهوم وامتداداته (119)، ما كان لـ «ماتيان» أن يتجاهل ما اقترحه لالو ودييون-روك حتى وإن لم يَسِرْ

من الفقرات الأساسية في فن الشعر والمتعلقة بتعريف التراجيديا فيكتب كما سبق أن رأينا في الجدول(4):
... وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية ... " (124).

ونلمح الأمر ذاته عندما اختار أن يترجم البارودوس بـ«المجاز» متبعا في ذلك متى ومركزا على التسمية اليونانية للمكان الذي يدخل منه الممثلون وهو عبارة عن مجاز بالمفهوم العفرائي واقع بين المدرجات والركع، لكن شاغل الموضوع كان يفرض عليه أن يبحث عن لفظ آخر يخصص للمصطلح ويجنب القارئ الخلط، خاصة وأن عبد الرحمان بدوي يستعمل لفظ المجاز في دلالاته البلاغية في مواقع مختلفة من الكتاب لاسيما في الفصلين 21 و 22 (125).

ليس ما عرضنا هنا إلا عينة محدودة مما توصلنا إليه في رصدنا للمنطق الذي قامت عليه الترجمات العربية الحديثة لهذا الأثر المؤسس سقناها لبيان طبيعة الصعوبات والعراقيل التي وقفت أمام جهودهم والتي لا تقل خطورة عنها اعتراض العرب القدامى منها مع الأخذ بعين الاعتبار لاختلاف العصر وفارق ما أتبع من معارف لم تكن ممكنة للسابقين. والتقاء الترجمات الأربع في الإحالة الضمنية أو الصريحة على الترجمات الأوروبية الحديثة يؤكد استئناسهم بها وهو أمر طبيعي؛ ولكننا نقدر أنهم لم يتوصلوا بالشكل الكافي إلى تنزيل ترجماتهم العربية في إطار البحوث في الإشكالات النظرية التي شغلت أمتهم هذه الترجمات والتي ما انعكس النص الأرسطي موضوعا لها؛ وترجمة حمادة تمثل صورة من اليقظة العربية لقضايا هذا الكتاب يجب أن تتبع بأكثر من ترجمة عربية أخرى تتفاعل مع ما أنجز في اللغة العربية وتقيم حدا مع المسجرات المتعينة بالنص الأرسطي وامتداداته، نرجو أن نسهم في إنجاز واحدة من هذه الترجمات.

مستأنسين بترجمة J. Bywater. وترجم الثاني مستأنسا بترجمة Butcher ولكن مختارا دلالة أخرى للفظ الإنكليزي، والأمريجي، كذلك، بالنسبة إلى Mythos التي تلمس في ترجمتها مفهوم Plot الإنكليزية عند كل من إ. عباس وحمادة اللذين اعتمدا مفهوم الحكاية والعقدة الأقرب إلى دلالات Plot الإنكليزي (انظر الجدول8) أما بدوي فإنه وجد صعوبة في الحسم في اختيار المصطلح المعادل للميثوس ولعل لفظ fable الفرنسي (انظر الجدول9) بدأ له متعدد المعاني والدلالات ولذلك تأرجح بين عدد من المصطلحات يستعمل الواحد منها بصورة مفردة أو مزاوجا له بآخر باعتباره مرادفا بل اعتمد بدوي، أحيانا كثيرة، ثلاثة مترادفات وأكثر في الجملة الواحدة. ولا نكاد نجد متطقا يفسر إيراد هذا المصطلح أو ذلك مفردا (121) ولا متطقا لتكوين هذه الثانية المصطلحية (122) أو تلك في هذا السياق أو ذلك. والمصطلحات التي اعتمد هي: «الحكاية والخرافة والأسطورة والمثل» ويبدأ تردد عبد الرحمان بدوي منذ الجملة الأولى التي ترجم من الكتاب فيختار «حكاية» لترجمة Mythos ولكنه يميل إلى هامش -وهو ثلث الهوامش- فيكتب «الحكاية أو الأسطورة أو المثل» (كما تترجم أحيانا في الكتب العربية القديمة) (123) فيبدأ الاضطراب المصطلحي منذ بداية النص ويستمر في تنويعات مختلفة. وقد يصل الخلط إلى حد استعمال أحد المصطلحات التي ترجم بها الميثوس في سياق مختلف تمام الاختلاف عن السياق الذي أفرده له فيستعمل «الحكاية» لترجمة معنى السرد في الفصل الخامس في سياق عقده أرسطو للمقارنة بين التراجيديا والملحمة فيترجم ذلك على هذا المنوال: «الملحمة قد سايرت المأساة، بوصفها محاكاة، بواسطة الوزن، للأفضل من الناس، ولكنها تختلف عنها في كونها تستخدم وزنا واحدا وفي كونها حكاية...» ويعيد الكرة من جديد في فقرة

المصادر والمراجع، لا نذكر منها إلا التي أحفلنا عليها مباشرة :

- كتاب الشعر لأرسطو طاليس، د إحسان عباس، دار الفكر العربي القاهرة (د.ت) (1950)
- أرسطو طاليس، في الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وأبو سينا وأبو رشيد، (ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق بصره عبد الرحمن بدوي)، دار الثقافة بيروت، 1953، ط 2، 1973
- كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي شمر عن ابن يونس الثاني من السرياني إلى العربي حققه مع ترجمة حديثة لتأثيره في السلافة العربية د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة 1967، [كتب سنة 1952]
- أرسطو، في الشعر ملحق به أوثن ترجمة إنجليزية للعلامة إبراهيم باي ووتر، تقديم د إبراهيم حمادة [وترجمته]، سلسلة مكتبة المسرح عن مركز الشارقة للإنتاج الفكري (د ت) [1999]، وسبق أن صدر عن مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1983 [دون نص الترجمة الإنجليزية المسبقة إلى إنغرام باي ووتر]
- حقيقة، نجيب، فن التمثيل، المشرق، 1999، نشر النص في ست (6) حلقات، ص: (20-23)، (71-74)، (156-160)، (250-257)، (341-345)، (501-507).
- الخطيب، محمد كامل (تحرير و تقديم)، نظرية المسرح العربي، منشورات وراثة الثقافة، دمشق 1994
- فليبي دي طرازي: تاريخ الصحافة العربية - المطبعة الأدبية، بيروت 1913
- القاسمي وداد (إشراف وتسيق) «محارب المعرفة» دراسات مهداة إلى إحسان عباس، دار صادر - دار المغرب الإسلامي، بيروت 1997
- لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، دار المشرق، بيروت 1991.
- المديوني، محمد، أحداث المسرحي عبد نعوم، درس مرفوع - أعيد في العهد العالي لتكوين المستر بتونس (1994).
- Aristotle's Theory of poetry and Fine Art, with a Critical text and Translation of Poetics Butcher by S. Henry, Ath ed., London 1920 [1st ed. 1889]
- ARISTOTLE (translated by Ingram Bywater), De Poetica
- ARISTOTE, (texte établi et traduit par J. HARDY) Poétique, les belles lettres, Paris 1ère éd 1932 (10ème édition 1990)
- ARISTOTE, La Poétique (texte grec avec une traduction et une notes de lecture de Dupont-Roc Roselyne et J. Allot Jean), préface de Tzvetan Todorov édité du Seuil, Paris 1980
- ARISTOTE, introduction, traduction et annotation de Michel Magnien, (Poétique, Paris, LGF (Le livre de poche classique, LP 7), 1990
- ARISTOTE, (introduction, traduction nouvelle, notes, étude de Gérard Lambin), Poétique, L'harmattan, Paris 2008
- Oswald, Ducrot et Tzvetan. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, 1972
- Raccour Paul, La mise en intrigue, une lecture de la Poétique d'Aristote in Temps et Récit, Paris (seuil) 1983
- The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Edited by Dennis Kennedy, Oxford University Press, 2003
- Umberto Eco, De la littérature, Grasset, Paris 2002

- (1) الكتب كثيرة يمكن أن نذكر منها : Horace, Epître aux Pisos (13 A J) , Jules Sésar Scaliger, Poetice Libri (1561) , Lodovico Castelvetro La poetica di Aristotele vulgarizzata [La Poétique d'Aristotele vulgarisée et exposée] (1570) , D'Aubignac, La Pratique de théâtre (1657) , Boileau, Art poétique (1674) , Voltaire, Discours sur la tragédie (1730) , Schlegel, cours de littérature dramatique (1814)
- (2) يعود في هذا البحث إلى أربع ترجمات فرنسية حديثة وإلى ترجمتين إنكليزيتين ويمكن العودة بالنسبة إلى بقية الترجمات المحجمة في اللغة العربية إلى الخدانات البيوعرافية في رصيد المكتبة الوطنية الفرنسية في مدخل Anstote, Poétique. وكذلك إلى المكتبات الوطنية للبلدان الأوروبية لا سيما منها الإيطالية والإنكليزية والألمانية.
- (3) يمكن أن نذكر، على سبيل المثال لا الحصر : Cooper, Lane and Gudman Alfred, A Bibliography of The Poetics of Aristotle, Cornell Studies in English XI, New Haven, Yale university Press, 1928
- (4) انظر مقدمة روزلين دي يون روك وجان لالو، ص : 5.
- (5) انظر مقال «بوطيقا» في المعجم الموسوعي في علوم اللغة (المصادر باللغة الفرنسية) : Ducrot, Oswald et Todorov, Trveton Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, 1972, p. 106-112
- (6) Umberto Eco, De la littérature, Grasset, Paris 2002, p: 321
- (7) انظر مقدمة روزلين دي يون روك وجان لالو
- (8) انظر الفقرة الثانية من الفصل الأول : 11 - وفيه كتب بعض الثالث ص : 411 - 251 - 211 وانظر بالأخص بداية الفصل السادس الذي، عده «خود» إلى الكلام عن في الكتاب
- (9) انظر بالنسبة إلى الفصل السادس : 32 - 174 - 1 - 1 - 21 بالنسبة إلى الفصل السادس.
- (10) هذا ما قام به كل من برياس 1999 وكونور 1924، انظر روزلين ديون روك وجان لالو، سبق ذكره ص : 16 - 17.
- (11) شأن كتاب البلاغة أو كتاب السياسة أو كتاب أخلاق نيقوماخوس.
- (12) فقد عمد برشت، مثلاً، إلى بيان المسرح البديل الذي بشر به إلى الكلام عن مسرح أرسطو (سنة لأرسطو وكتبه) ومسرح لا أرسطو وهو المسرح الذي يريد وهو ما يؤكد أن كتاب أرسطو هو المرجع الذي عليه يحال وأنه المطلق الذي عليه يعزل وعلى أساسه تمجد المسائل.
- (13) يتعلق الأمر بنسجته فقرة على مقولات أرسطو وشكك في كونها مثلثاً حقيقياً المسرح اليوناني واعتبر نظريات أرسطو سبجينة نظرية للمسرح تهمل المدى المرجوي وتبالغ في موقع البنية الأدبية فيه، انظر Florence Dupont Aristotle ou le vampire du théâtre occidental, Aubier Labelle, Plummerion, Paris, 2007
- (14) أربعة فلاسفة من المسلمين لحصوا كتاب أرسطو هذا، وهم : الكندي، ولم يصل نصه، والغارابي وعنوانه رسالة في قوانين صناعة الشعر وبشرها أرثر آرثرير Arthur G. Arberry سنة 1937 وأبى ميناء (370-420 هـ) وعنوانه : فن الشعر، ورد ضمن كتاب الشعراء وبشره ماجوليوت سنة 1887، أس رشد (720-794) «تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر»، وبشره لاسمو Lasmo في بيرة سنة 1874، انظر عند ارحمان بدوي، أرسطوطاليس، فن الشعر، (سبتم التعريف به لاحقاً) ص 147، 159، 198، انظر كذلك شكرى محمد عياد، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، (سبتم التعريف به لاحقاً) ص 193، 196، 215
- (15) كتاب أرسطوطاليس فن الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس الفخاني نشره مرجوليوت في لندن سنة 1887 وأعاد نشره Tkatsch كتابت سنة 1923، انظر المرجعين السابق ذكرهما في الهامش السابق.

- (16) انظر بالأخص الفصل التاسع انطلاقاً من السطر 27 من 1451 ب.
- (17) كذا ترجم أبو بشر متى بن يوس القناني «الطرافوديا» و«القوميديا» وعلى ترجمته اعتمد عددٌ من الملاحظين ومن بينهم ابن رشد في تلمحيه لكتاب أرسطو والتعليق عليه، انظر ترجمة متى بن يوس الواردة في كتاب عبد الرحمن بدوي ص: 85، السطر الأول من الفقرة الثانية
- (18) للشرح في العصر البيزنطي
- (19) النقد عند العرب قبل القرن الثاني الهجري
- (20) مقدمة بن جعفر (تحقيق: س. أ. بونياتر)، نقد الشعر، ليدن - بريل، 1956، عبد القاهر الجرجاني (تحقيق عبد الحميد حماسي)، دلائل الإعجاز، مكتبة القاهرة، 1969، أسرار البلاغة (تحقيق: هـ. ريتز)، استول، 1954، أبي علي الحسين بن رشيق القيرابي (تحقيق صلاح الدين الهوارى - هدى عودة)، العملة في محاسن الشعر وأدائه وبغده، دار ومكتبة الهلال، 2004، أبي الحسن حازم القرطاجني (تحقيق محمد الحبيب بلخوجة)، «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، تونس 1966.
- (21) انظر ما توضح إليه شكري عياد من نتائج في «كتاب أرسطو طاليس في الشعر...»، سيتم تقديمه في هامش لاحق.
- (22) كلام أورده شكري محمد عياد في كتابه السابق الذكر، انظر ص 263.
- (23) هي الترجمات المصروفة. لقد أشار الزميل الأردني عمر الغول، في محادثة دارت بيننا، إلى وجود ترجمة عربية حديثة أخرى أنجزها عمته محمود الغول في نهاية السنوات الأربعين من القرن العشرين. ويبدو أن محمود الغول هو زبُّن لإحسان عباس شاعراً ودراسياً وشاعلاً، إلا أنه انصرف عن الأدب والنقد الأدبي إلى دراسة اللغات القديمة، و يبدو أن هذه الترجمة - إن وُجدت فعلاً - لم تلق رواجاً يذكر بعد انصراف صاحبها عن المحاللات إلى ترسبها في سبكن، رغم إجهود التي بذلت للحصول على نسخة منها، وقرروا أن لا نعمل شر عبد أكثر مما عصب، ولا نأس إلى فك من سحرة من هذه الترجمة أن يعود إلى هذا العمل ونعيد النظر، إن أزم الأمر، في استنتاجاتنا.
- (24) انظر إحسان عباس، كتاب الشعر لأرسطو (1953)، دار ابن جرير العربية القاهرة (د ت) [1950] أنشأ هذا التاريخ اعتماداً على هـ. أورده واد القاسي في معرض ترميزه بالكاتب وأشار في «محراب المعرفة» دراسات مهددة إلى إحسان عباس، دار صادر - دار لغات الإسلام، بيروت 1997.
- (25) أرسطو طاليس، في الشعر مع ترجمته العربية القديمة وشرح مدرسي وابن سنا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحسن مصوص عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت لبنان 1953 [ط 2، 1974] اعتمدنا التاريخ المثلث في نهاية تصديره لكتاب.
- (26) كتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يوس القناني من السرياني إلى العربي حققه مع ترجمة حديثة لتأثيره في البلاغة العربية د. شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة 1967، أثبتا تاريخ إنجازهما [1953] بناءً على ما ورد في نهاية تقديمه لكتابه، ص 3.
- (27) كتب شكري محمد عياد في الهامش (4) من صفحة (194) «اطلعت بعد إتمام البحث على رسالة في قوانين صناعة الشعر» للغارابي. نشرها الدكتور عبد الرحمن بدوي في كتابه «في الشعر...» نقلاً عن... ولم يُبد أي رأي أو تعليق على ذلك.
- (28) أرسطو، من الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم حمادة، المكتبة الأعجلو المصرية، القاهرة، [1983]، وأعيد نشره في سلسلة مكتبة المسرح عن مركز الشارقة للإبداع الفكري (د. ت) [1999] وأضيف إليه، في هذه الطبعة، نص الترجمة الإنجليزية التي أعجز «إنجرام ناي ووتر» وأصبح عنوان الترجمة الواردة في علاف هذه البشارة أرسطو، من الشعر ملحق به أوتق ترجمة إنجليزية للعلامة إنجرام ناي ووتر، تقديم د. إبراهيم حمادة (وترجمته)، (د. ت).
- (29) انظر ما ورد في: واد القاسي، محراب المعرفة، سبق ذكره.
- (30) تمكّد على ما يقارب 10 صفحة.
- (31) Immanuel Bekker (1785-1871) وهو عالم لغة ومستعص في الحضارة اليونانية؛ نشر - من جملة ما نشر

- آثار كل من أعلامون وأرسطو ورتب صفحات تلك الآثار في صفحات ذات واحد ترقيما منفصلا يسمح لكل الباحثين بالمودة إلى متونها بشكل دقيق، ولقد تسمها الباحثون والمؤرخون فأضحت تشكل علامات موحدة بينهم، ولا تكاد تخلو كل البحوث في هذه الملتون من إحالة تعتمد هذا الترقيم يقع كتاب «فن الشعر»، بين الصفحة 144 - 8 و الصفحة 146/2 ب 20، أي بين السطر الثامن من الودي(1) من الصفحة 147 و السطر العشرين من الودي (ب) من الصفحة 146.
- (32) إحسان عباس، ص 16 .
- (33) نفسه، ص 14 .
- (34) نفسه، ص 15 .
- (35) ولقد أحال في الهامش الأخير على أربعة مراجع إنجليزية مكتتبا، في ذلك، يذكر العنوان وحده أو بإرفاقه بجزء من اسم الكاتب في أحسن الأحوال دون أدنى إشارة إلى الناشر ولا مكان النشر ولا تاريخه انظر ص 16 من الكتاب.
- (36) إحسان عباس، المرجع نفسه، ص: 11.
- 47) Abdurrahman BADAWY, La transmission de la philosophie grecque au monde arabe (cours professé à la Sorbonne en 1967), Paris, Lib. Philosophique J Vrin, 1968
- 48) ترجم عبد الرحمان بدوي في سلسلة أنشأها وأطلق عليها اسم «ترجمات الروائع المائة» عددا من الأعمال والآثار يمكن أن يذكر منها «زراشت» لنتشه وأسفار اتيلد هارولد ليون والديوان الشرقي لقزوت .
- 49) عبد الرحمان بدوي (ترجمة من اليونانية وتقديم وتعليق)، التراجميات اليونانية، المؤسسة للدراسات والنشر، بيروت 1990 .
- 40) كتاب أرسطوطاليس «في الشعر» عن نشر بن عيسى بن موسى الناصبي من البرماني إلى العربي، المرجع السابق الذكر، ص: 145-146
- 41) رسالة إلى فوثايس صاعقة لشعره لليمعلم الثاني (نعماني)، ص 147-148، «فن الشعر» من كتاب «الشعراء» لأبي الحسن بن عبد بن ساء، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر تأليف القاضي الأجل العالم المحصل أبي الوليد بن رزق، نفسه ص: 201-202
- 42) رتب هذا القسم ترقيما خاصا عند هذه المقدمة من ص 11 إلى ص: 16
- 43) Aristote, Poétique, texte établi, et traduit par J. HARDY Paris, les belles lettres 1ère éd 1932 (10ème édition 1990)
- 44) الأمثلة على ذلك كثيرة يذكر في هذا الهامش بعضها، لا غير، قارن، مثلا، بين ما ورد في الهامش (1) ص 46 من ترجمة هاردي الذي كتب تعليقا على «La forme iambique» الواردة في الفصل الخامس مينا المقصود منها: والهامش (3) ص 17 من ترجمة بدوي، كتب هاردي ما يلي:
- «C'est-à-dire la comédie faite d'attaques personnelles – Cratès remporta sa première victoire en 449»
- وكتب عبد الرحمان بدوي في ما يتعلق بالموضوع ذاته: «أي الكوميديا المؤلفة من هجمات شخصية - وقد مار أفراطيس لأول مرة سنة 449 ق.م. وأضاف على ذلك معلومات تتعلق بالشاعر المذكور - ملاحظ أنه أورد المعلومات ذاتها والتعليق عنه (اللمحة الواردة بعد كلمة شخصية) واستعمل مصطلح «كوميديا» في هذا التعليق والحال أنه اعتمد مصطلح «ملهاة» في ممتنع هذا الفصل، قارن، أيضا، على سبيل المثال، كذلك، بين الهامش عدد (2) ص 44 من ترجمة بدوي بالهامش (3) من ترجمة هاردي ص 12 والمتعلق بيان معنى «أبناء الأرض» الوارد في بداية الفصل 16، كتب هاردي:
- «Ces fils de la terre sont les Spartes, les hommes issus des dents du dragon semées par Cadmus, le texte est d'une pièce inconnue»
- وكتب بدوي: «أبناء الأرض هم الإسبرطيون، الذين ولدوا من أسنان التنين التي شرها كدموس، [وكانوا يحملون هذه العلامات]. - والنص مأخوذ من مؤلف مجهول»، قارن، كذلك، بين الهامش (2)، ص. 46، من ترجمة بدوي حيث أورد ما يلي: «يقول بايووتر Bywater. لعل المقصود بالأدوات التي في الوسط

الحروف الانفصالية ؛ وبالنسبة في الطرف، حروف الرُبط النهائية ولكن هذا كله محض اعتراض ؛ وبين الهامش رقم 1 ص 60 في ترجمة هاردي والمتعلق بالفصل 20

« Il s'agit peut être, dit Bywater, au début de la phrase de conjonction comme... au milieu, de particules disjonctives, à la fin de conjonctions finales. Mais tout cela est très incertain »

(45) فصل الأمر في الفقرات اللاحقة المتعلقة بإشكالات المصطلح
(46) افتتح كتابه بمهرس عام أورد فيه محزبات الكتاب كلها ص (5) (9)، وحينه ب . هـ هرس الأعلام والمواد والمصطلحات الواردة في نص كتاب « الشعر » لأرسطو، ص : 251 - 261 .
(47) بالنسبة إلى المتر، انظر - بالأحرى - الفصل 20 و 21 و 22 و الأسطر 1457 أ 4 و 14 و 1458 أ 1 و 1458 ب 1 و 9 و 24 و الأسطر الأربعة الموائمة ؛ أما بالنسبة إلى الهوامش، فانظر - الهامش الثالث في الفصل الأول والهوامش : 1 و 2 و 3 ، مثلاً .

(48) شات ترجمتي رورثين دويون وجان لالو Gérard Jean Dupont Roc Roselyne et Lallot Jean (سقى ذكرهما) ؛ فلقد عملوا على تعميم الكتابة الصوتية بالأحرف اللاتينية كل ما رسموه بالأحرف اليونانية من الألفاظ وذلك مهما كان موقعها من الكتاب، بل وأعلنوا عن ذلك في مقدمتي الترجمتين (49) هو ما ذهب إليه، كذلك، ميشيل مانيان Magnien Michel في ترجمته التي اكتمت فيها بالنص الفرنسي ولم ير داعياً إلى إثبات النص في لغته اليونانية
(50) انظر تصدير ترجمة عبد الرحمان بندي، ص 50 .

(51) نفسه .
(52) انظر مقدمة كتاب شكري محمد عباد السابق ذكره

(53) نفسه،
(54) تمتد نص الترجمة الخفيفة مصحوبة بترجمة متى من بوس وعاليق ارمح بر النصحتين 25 و 160 اي ما يعادل 146 صفحة من حصة 241 ابي يقوم عليها الكتاب

(55) نفسه، ص 11
(56) نفسه، ص 16
(57) نفسه، ص 22
(58) نفسه، ص 18

(59) رسم هذا الباب بـ « كتاب رسمو طنبس في الشعر بين أسدي الفلاسفة » ومد بر الصفتين 193 و 224
(60) رسمه ب . ا كتاب أرسطو طاليس في الشعر بين البلاغيين واللعلاء وامتد بين الصفحتين 225 و 234
(61) نفسه، ص 18

(62) حصن بالذكر منها [ص 11] ترجمتي S. Henry Butcher و J. Bywater الإنجليزية والترجمة الفرنسية J. Voilquin et J. Capelle, Art Rhéorique et Art Poétique, Paris (Garnier) 1944 .

(63) حُدد إبراهيم حمادة تاريخ نشر ترجمة إحسان عباس لهذا الأثر سنة 1942 - عندما ذكرها في قائمة المصادر والمراجع - دون أن يشير إلى مراجعته في ذلك والحال أنه لا ذكر في الطبعة الوحيدة له لتاريخ النشر، وأكد إبراهيم حمادة التاريخ ذاته في الطبعة الثانية من ترجمته، وهو أمرٌ من الصعب التسليم بصحته وذلك لأن إحسان عباس مولود سنة 1920 وهو ما يعني أنه ترجم الكتاب في سن الثانية والعشرين ثم إن واد القاضي التي اعتمدا عليها في تجديد تاريخه أوثق وأدق لأنها ذكرته في فهرجاب المعرفة، دراسات مهددة إلى إحسان عباس السابق الذكر في إطار عملها على حصر مختلف كتابات الرجل و تواريخ نشرها وإحسان عباس على قيد الحياة ولا أظن أنها أغرت ذلك دون التأكد من صحة معلوماتها في مثل تلك المناسبة وذلك الطرف وهل يمكن أن يتجاهل عبد الرحمان بندي وشكري محمد عباد هذه الترجمة، خاصة الأخير منهما الذي بذل جهوده في إطار انشغال المعاصرين له بكتاب أرسطو وبقصايا ترجمته وأشار إشارة لا تخلو من دقة لهؤلاء وذكر مقالاً نشر سنة 1949

لمحمد حلف الله حول أرسطو وترجمات العرب القدامى له (سيتم التعريف به في هامش لاحق) فهل بالإمكان أن يهمل ذكر ترجمة عربية حديثة تحت لفظ الشعر خلال السنوات العشر التي سبقت إنجاز رحته الجامعي .

- (64) أرسطو، فن الشعر ... تقديم د. إبراهيم حمادة [وترجمته] سبق ذكره، ص 56.
- (65) نفسه، ص 57.
- (66) ص: 3- 52.
- (67) نفسه، ص 48 و ما بعدها.
- (68) نفسه.
- (69) في طبيعته الثانية الصادرة في الإمارات، سبق ذكره.
- (70) يمكن أن نذكر المستشرق الإنجليزي مرجعيات في كتابه المنشور سنة 1887 «آثار شرقية من كتاب الشعر الأرسطي» Analecta Orientalia ad Poeticam Aristotelem.
- (71) شأن الألماني نيكاتش الذي أصدر الجزء الأول من كتابه «الترجمة العربية لكتاب الشعر لأرسطو وقواعد نقد النص اليوناني» J. Tkatsch, Die Arabische Übersetzung der Poetik des Aristoteles und die Grundlage des Kritik des Textes Griechischen.
- (72) صدر أول ما صدر سنة 1938.
- (73) هو محمد خلف الله أحمد (1904 - 1983).
- (74) نشره في مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية سنة 1944، انظر شكري عياد، كتاب أرسطوطاليس ... السابق الذكر، ص 21.
- (75) مثل الترجمة المقترحة لمحمود الخول التي أشرنا إليها في هامش سابق.
- (76) العبارة لعبد الرحمان بدوي عند تعلقه على تلخيص ابن رشد للأثر الأرسطي، انظر بدوي، ص. (55).
- (77) باستثناء «شكري عياد» الذي أشار إلى الدلائل التي كتبها بعض من معاصريه حول الترجمات القديمة لعن الشعر.
- (78) يمكن أن نذكر من هذه المدارس والمدع بالأسس إلى تونس المكتبة «عربي ساردين» في أسس المثير الأول أحمد باي (1836 - 1855) سنة (1440)، وعدد من تصدده في «شيف حيم» بدين الشوسبي (1810-1890) سنة (1375).
- (79) شأن المعهد الصادقي، «مقالة».
- (80) نشر في «المشرق» مجلته كاتريكية كانت تصدر عن كبة القديس يوسف مؤسس في الشهر بإدارة الأب لويس شيخو اليسوعي، نشر النص في سنة (6) حلقات، انظر «المشرق»، ص (20-23)؛ (71-74)، (136-140)، (250-257)، (141-144)، (301-302) وأعد نشره ضمن كتاب جمع فيه صاحبه مجموعة من الوثائق تتعلق بمسارات المسرح في المشرق العربي، خاصة، انظر «نظرية المسرح العربي» (تحرير وتقديم) محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1994، ص 91-125.
- (81) نجيب حبيقة، «فن التمثيل» سبق ذكره ص: 91.
- (82) أي علي الحسن ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه وبقده، سبق ذكره.
- (83) هذا ما حتم به الحلقة الأولى من مقاله المنشور في المجلة المذكورة، انظر المشرق، السنة الثانية 1899، ص 121 وانظر، كذلك، نظرية المسرح ... السابق الذكر، ص 94.
- (84) بهذه الصيغة أحال عليه نجيب حبيقة في الصفحة الأولى من مقاله، دون تحديد من المقصود من المصطلح لهذا الملقب وهم كثيرون (الإحوة السنة والأب)، والمقصود هنا دون شك هو أوقوست ملهايم دون شليغل (1767 - 1843) August W. Schlegel صاحب كتاب «دروس في الأدب الألماني».
- (85) ترجم إلى الفرنسية ونشر في باريس وجينيف سنة 1814.
- (86) هؤلاء أحال عليهم نجيب حبيقة في مقاله على Horace سبق ذكره؛ D'aubignac سبق ذكره؛ Boileau سبق ذكره؛ Racine سبق ذكره؛ Corneille كورنيلي، سبق ذكره؛ فونتنال (ن. 1737) Fontenelle؛ لوبي دي فيغا Voltaire Lopez de vega فولتير.
- (87) انظر بالنسبة إلى التنسيق الداخلي ص 301 من المشرق السابق الذكر والموافق ل ص . من النظرية المسرحية وبالنسبة إلى التنسيق الخارجي ص. 141 من المشرق السابق الذكر والموافق ل ص . من النظرية المسرحية

- (88) كتب في آخر هذا المقال «عندما ما مكتسي الفرصة بين أشغال شواغل وعناء متواصل من وضعه في أصول الرواية بوجه المعموم وعسى الله يوفيني إلى ما به سداد القول عند البحث في كل فن من فنون الرواية وتاريخه وفي حالة التمثيل في بلادنا. إته الهادي الكريم»، انظر المشرق، السنة الثانية 1899، ص 107.
- (89) دُرّس البيان العربي والبيان الفرنسي في كلية القديس يوسف وفي مدرسة الحكمة المارونية، انظر: المرجع السابقي الذكر.
- (90) من أبرزها: الفارس الأسود، المطبعة العثمانية، بعد 1899؛ وشهد الوقاء... انظر: هيبب دي طرازي تاريخ الصحافة العربية - المطبعة الأدبية، بيروت 1913؛ ولويس شبحو، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، دار المشرق، بيروت 1991.
- (91) انظر في التمثيل السابق الذكر، وانظر تحميلا له في «الحديث المسرحي عند العرب»، درس أقيامه في «مجمع العالي لتكوين المشرع بتونس» وفي المعهد العالي للفن المسرحي بتونس 2004 هو رهن الإعداد للنشر.
- (92) فهي رسالة دكتوراء، انظر نهاية كلمة المحقق، ص 2.
- (93) الطبعة الثانية من ترجمة عبد الرحمان بدوي سنة 1973 عن دار النشر نفسها كانت صورة من الأولى لم يُعَيَّر فيها حرف واحد.
- (94) ترجم طه حسين، مثلا، تراجمديات سوفوكل الكثر، فباس، فتيحوجا وأوبديوس ملكا، ونشره سنة 1949، انظر: طه حسين، من الأدب التمثيلي اليوناني، سوفوكليس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1949.
- (95) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة 1971.
- (96) معجم المصطلحات... السابق الذكر، ص 7.
- (97) إبراهيم حمادة... السابق الذكر، ص 38.
- (98) Dupont-Roc, Roselyne et Lallot, Joëlle, Aristote, La Poétique, p 11.
- (99) مقدمة ترجمة روزلين دويوبروك وجران لالو... سبق ذكرها.
- (100) انظر بالأخص في الفصل الثاني من الجزء الأول من كتابه: Paul Ricoeur, La mise en intrigue, une lecture de la Poétique d'Aristote, in Temps et Récit, Paris (seuil) 1983, T1, p: 55 - 84.
- (101) يتعلق الأمر بـ: G. F. Else, Aristotle's Poetics: The Argument, Harvard, 1957, R. Kassel (ed.) Aristotelis De Arte poetica liber (Oxford 1965), D.W. Lucas, Aristotle Poetics: Introduction, commentary and appendices (Oxford 1968).
- (102) ما يبيّنه في الفرنسية بـ: Univoque.
- (103) بدوي... ص: (5).
- (104) شكري حيد... ص: (28). وللترجمة الحديثة هي ترجمته طبعاً.
- (105) صدر كتاب لتزيان تودوروف، بالإنجليزية ونُقلت ترجمته إلى الفرنسية وُسِّمَ بـ«بويطيقا الشعر» Tzvetan Todorov, The Poetics of Prose, Cornell university Press, 1977 Tzvetan Todorov (Author), Richard Hovard (Translator), Jonathan Culler (Foreword).
- (106) انظر تحليل لاسير للمسألة في المقال المصاحب لترجمته لكتاب أرسطو، ص 141 وما بعدها بالخصوص. Sur la poétique d'Aristote, in Aristote (introd. trad. Notes étude de G. Lambin), La Poétique, op. cit., p 141.
- (107) انظر مقال بويطيقا الصادر في المعجم للموسوعي السابق الذكر.
- (108) Ducrot, O. et Todorov, T., Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, op. cit., 106-112.
- (109) يذكر صاحب المقال مثلاً عن ذلك متكلماً عن «بويطيقا فيكتور هوف» La poétique de Victor Hugo.
- (110) انظر المرجع السابق الذكر ص: 106.
- (111) يمكن أن نذكر من بينهم، مثلاً، الفارابي في رسالة في قوانين صناعة الشعر و«أبو هلال العسكري» في كتاب الصنائع ومحمد حلف الله في «نقد لبعض التراجم والشروح العربية لكتاب أرسطو في صناعة الشعر (بويطيقا)»، سبق ذكره المراجع.

- (110) لا ذكر لها في الفصل الأول.
- (111) انقصر في الفصل الأول على ذكر الأختان الثلاثة . « إما مديحا وإما هجاء [و] الديثرميو الشعري» وسكت عن الجنس الرابع
- (112) الأمثلة كثيرة ومتواترة، انظر بالنسبة إلى إحصان عباس، مثلاً، ما ورد في المتن ص 25 (وهو ما يوافق الفصل الثالث) وعلى هذا بيني الدوربون دعوامهم بأنهم مبتكرو التراجيديا والكوميديا . . . والتراجيديا يدعيها بعض . . . وهم يستعملون الاشتقاق اللطفي (كلمتي كوميديا ودراما). ص 27
- الروايات التراجيدية، ص 28-29 (وهو ما يوافق الفصل الرابع) « كما أن لفصديته الإلياذة والأوديسة شبهتا بالتراجيديا وحالاً يبرزت التراجيديا والكوميديا إلى الوجود » ص 35 (وهو ما يوافق الفصل 11 هذه الروايات [. . .] كان لها أكبر أثر تراجيدي . . . » ص 37 (وهو ما يوافق الفصل 14) « غير أن العمل التراجيدي [. . .] وليس يحقّ للشاعر أن يفتّر في الموضوعات التراجيدية . . . » أما بالنسبة إلى عبد الرحمان بدوي فانظر، أولاً، مادة «كوميديا» في «مهرس الأعلام والمواد والمصطلحات الواردة في نص كتاب الشعر» لأرسطو، ص 142-143 ثم انظر، بعد ذلك، 11-144 « بالنسبة إلى الملامح (الكوميديات) هي بمثابة » ص 144-145 ب-2 . ولا يذكر الناس الشعراء المستقيمين هزليين (كوميديين). . . الهامش 2 ص 16 « فإرسطو يرى أن تطوّر المسألة (التراجيديا) كان . . . » ص 16، العنوان الذي أقامه للفصل 5، في الهرلي والكوميديا والعراق بينهما وبين التراجيديا، التصدير الذي قدّمه الفصل 5، ص 18 « عن لمحاكاة بالورن السداسي وعن الكوميديا يرحى الحديث . . . » الهامش 1 الصفحة نفسها « أما كلامه عن عن الكوميديا، الذي . . . » انظر، كذلك، الهامش (4) ص 17 من ترجمة بدوي، « أي الكوميديا المؤلفة من هجمات شخصية - وقد فاز أفريطيس لأوّل مرّة سنة 440 ق.م. »
- (113) ترجمة إحصان عباس، ص 14
- (114) تعريف متقن «صناعة لتدع هي تشبه ومحاكاة للعمل الإلهي الخبيص والكامل التي لها عظم ومدار في القول النافع ما حلا كل واحد من الأنواع التي هي فاعلة في الآخر» (ابن جني، «البيان والتبيين» ص 146)
- (115) المصطلح باليونانية من «الحرف» باللاتينية
- (116) انظر بدوي ف (1) هوية تألف «حكاية» - «حكاية» أو الأسطورة أو «النarration» ص 26 والملمحة قد سارت المسألة بوصفها محاكاة ولكنها تختلف عنها في كونها «حكاية».
- (117) قد سكت متى عن هذا عبد استعراض العصر التي يقوم عليها التراجيديا في الفصل الثاني عشر وورد هذا اللفظ في الفقرة الأخيرة من الفصل الثامن عشر ترجمة للمصطلح المعني.
- (118) انظر مقدمتي الترجمتين .
- (119) انظر المقدمة ترجمة مانيان لكتاب أرسطو، سبق ذكرها، والهامش الثاني الخاص بالفصل الأول، ص 152.
- (120) انظر مدخل Characters في المعجم الموسوعي للمسرح وفتون العرض الصادر عن جامعة أكسفورد The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, Edited by Dennis Kennedy, Oxford University Press, 2003, volume 1, p: 253 - 254
- (121) «الحرافقة هي مبدأ المأساة وروحها» ص 21؛ فيجب أن يتولد من تكوين الحكاية نفسه ص 30؛ « يماجون من الحكايات ما تيسر ص 36؛
- (122) من بين أجزاء الحرافقة (الحكاية) أنيا إذن ص 32؛ يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر من صانع أشعار ص 21
- (123) ص 3؛ هـ
- (124) الفصل السادس ص 18
- (125) ورد اللفظ في صيغة المفرد عنواناً للفصل 21 وفي الصيغة الجمع للفصل الذي يليه وورد في متبهما تحييل للمفهوم وتدابيره

مأساة محكومة بالأمل مدخل إلى دراسة مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لسعد الله ونّوس

بحري البحري / باحث تونس

شكّلت الخطوط الأساسية الكبرى لهذه المحاولة مضمون حلقة تكوينية نُظمت بجهة قابس لصالح عدد من أساتذة الأقسام النهائية بالمعاهد التابعة للمنشورية الجهوية خلال شهر أفريل 2008، حينما كانت الحاجة ماسة إلى بعض الأدوات المساعدة على تدريس المسرحية في بداية إقرارها ضمن برامج السنة الرابعة من التعليم الثانوي، وكانت الدراسات الموفرة حول هذا الأثر مادرة وإمّا حفزني على الرغبة في نشرها الآن، بعد أن مرّت عليها بضع سنين، الإحساس بأنّ كثيراً ممّا ورد في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لم تزد الأحداث إلا توهّجاً، وأن رؤية صاحبها سعد الله ونّوس لمسارات التحوّل الاجتماعي والسياسي في البلاد العربية لم يزد على م أربعة عقود من تأليفها إلا صدقاً في التوقّع وعمقاً في النظر، ونحن نشهد الشوارع والساحات العربية التي أرادها مؤلفها أن تكون خشبة ممكنة ترتبط فيها مسرحيته بالحياة... بكفي أن نتذكّر قوله في مستهل نصّه: «إنّ هذه المسرحية ليست إلا مشروع عمل لن يتمّ إلا بعد أن تتوفّر له مجموعة متجانسة ولها رؤيتها، تقوم ببنائه وبلورة إمكانياته من خلال بحث دؤوب لا تتوقف حدوده عند الهواجس الجمالية، بل تتعدّها إلى المشكلات السياسية والاجتماعية للواقع» (ص45) وقوله: «أنا أضعها الآن في مقهى، ولكنّ ذلك لا يمنع من تقديمها في أيّ مكان آخر...» (ص47)... كائن المسرحية تمّ دمجها إلى شوارع 2011 العربية وإلى شوارع دمشق على وجه الخصوص، أو كانّ هذه الشوارع العربية الهادئة، وقد سمّنت نوك الحاسي، ترّدّد مع زبائن المقهى في المشهد الختامي: «لن نقبل حكاية غير حكاية الظاهر (بيبرس)!!».

أبرز كتاب المسرح العربي المعاصر وأعماله لا تنتظر اعترافاً من أحد. وبرامج التعليم الثانوي في تونس، وقد تداركت نسيان هذا المبدع مدّة طويلة، ربّما كانت من السّباقيين إلى ذلك من بين البرامج الدراسية في البلدان العربية بعامة، إذ أصبحت مسرحيته «مغامرة

قليلون هم المبدعون العرب الذين يُعترف بقيمتهم أثناء حياتهم، وأقلّ منهم أولئك الذين يجنون طريقهم إلى برامج التعليم ما قبل الجامعي في بلادنا وفي كثير من بلدان العالم الأخرى، وسعد الله ونّوس ليس مؤلفاً مسرحياً مغفوراً بل هو واحد من

المسرحية للمرة الأولى على صفحات مجلة «المعرفة» السورية (العدد 86 سنة 1969 والعدد 105 سنة 1970) (1) مباشرة بعدما نشر وتوسّصه النظري «بيانات لمسرح عربي جديد» في المجلة نفسها. وإذا كان من المعروف أنّ بعض أعمال وتوسّصه شكّل حدثاً ثقافياً عربياً كما كان الحال مع مسرحيته الشهيرة «حفلة سمر من أجل (5) حزيران» التي عدّت من أنضج ما أعقب «نكسة» 1967 من أعمال إبداعية في النقد الذاتي بعد الهزيمة، فإنّ مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» التي كتبت بعدها مباشرة ونشرتها دار الآداب البيروتية في كتيب واحد مع مسرحية «الفيل يا ملك الزمان» هي مسرحية متوسطة الحجم نواتها حادثة خرافية بسيطة لا تكاد تلفت الانتباه وردت في قصص «ألف ليلة وليلة»، لكنها تحولت في نصّ وتوسّصه إلى أثر فنيّ بدیع مُشبع بلمسات فنية مسرحية رائدة برهن هذا المبدع على التفاهة عليها في جميع كتاباته وازدادت تألقاً مع الأيام، وإلى عمل مسرحي محقّل بدلالات سياسية احتمالية لم تزدها السنوات التي مرّت على صدورهما، وقد تجارعت على الأربعين، إلا «راهبة» مبررة تكثرت مشاهدتها في «سوانح بغداد طيلة السنوات الأخيرة، وما تزال أصدائها تردّد في أرجاء هذا المقهى العربي الكبير الذي وحدت بين أبناء فرقة النارجيلة ولنتظار زمن الفرح... هذه المسرحية كتبت إذن وجرح هزيمة 67 لما ينمّل في وعي وتوسّصه كما لم ينمّل في وعي كثيرين. وقد مثلتها فرق عديدة، وإن عرفنا أنّ أوّل فرقة أرادت تقديمها سنة 1971 بدمشق قد مُنعت من العرض، (وَأَهْذُ الناس في عالم أمله» كما يقول ابن حزم 1)، ومن الفرق التي قدّمتها للجمهور فرقة «فاير» بألمانيا الشرقية (كما كانت تسمّى في تلك الفترة) سنة 1973 بحضور المؤلف الذي كان يقضي فترة تدريبيه هناك، كما أخرجهما إسماعيل خليل، وهو مخرج عراقي، لفرقة يمنية في عدن، ولطيف صالح في العراق سنة 1980، وجواد الأسدي سنة 1983 كما قدّمت في مهرجانات مسرحية متعدّدة.

رأس المملوك جابر»، بدءاً من السنة الدراسية 2007/2008، أحد الآثار الأدبية التي يدرسها تلاميذ السنة الرابعة من التعليم الثانوي، في أقسام البكالوريا من شعبة الآداب.

ولا شك أنّ إدراج مثل هذا النص المسرحي في برامج المرحلة الثانوية - إضافة إلى دوره في تأصيل الاتجاه إلى ربط برامج التعليم والمتعلّمين أنفسهم بأدب العصر والواقع المحيط - يمكن أن يصير حافظاً يحرك همم المهتمّين من المدرّسين والجامعيين والباحثين بعامة إلى نفخ الغبار عن هذا النص وأمثاله وتجليه صفحته، بعيداً عن مطاعن التأليف المدرسي الموازي وحتى الدروس الجاهزة وحقن المتعلّمين بحقن الدروس الخصوصية المخدّرة واللاهات وراء الملخصات المستنسخة التي يتهاافت عليها التلاميذ قبيل فترات الامتحان خاصّة. فاهتمام أساتذة العربية في المعاهد الثانوية بالكتابة عن الآثار والشخصيات المدرجة في البرامج، ينشأ في الأصل عن دوافع تعليمية آتية لتحليل هذا العمل أو ذاك من الأعمال الأدبية المقرّرة، لكنّه يمكن أن يسهم في إغناء الحياة الثقافية، بل ربما ساعد على إحداث حركة نقدية ذات أثر في التعريف بأعلام الأدب والفكر في أوساط الناشئة. إنّ بين التناول المدرسي للآثار الأدبية بالدرس والتحليل من خلال محاضرات شرح النصوص الأدبية التي يقوم بها الأساتذة ويديرّون عليها تلاميذهم في المدارس الثانوية وحركة النقد الأدبي والتأليف وشائع قريب يمكن أن تتجنّب التردّي في الاستزراق بالفكر والثقافة وإبتزاز جيوب التلاميذ وأوليائهم، لتصبح رافداً من روافد النشاط الثقافي والأدبي في بلادنا، فتتحول مع مرور الوقت وترسيخ الممارسة إلى أداة من أدوات التشجيع على القراءة ونشر الثقافة النقدية.

دخلت مسرحية «مغامرة المملوك جابر» للكاتب السوري سعد الله وتوسّصه البرامج الترنسية إذن بعد مرور سبعة وثلاثين سنة على نشرها؛ فقد نشرت

I - دراسة بعض عناصر البناء الفني في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر»

1 - بنية النص المسرحي :

لا تخضع مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لسعد الله ونّوس إلى تقسيم تقليديّ إلى فصول ومشاهد، كما هو الحال في المسرح الكلاسيكيّ، وهذا أمر مألوف في الكثير من نصوص المسرح الحديث التي خالف أصحابها تسلسل الأحداث تسلسلاً خطياً. وإذا ما تبيّن بنية هذا النصّ المسرحيّ والمفاصل الكبرى التي يقوم عليها واعتمدنا لذلك معيار المضمون، أمكننا تقسيم هذا النصّ إلى أربع وحدات كبرى هي :

1 - انتظار قدوم الحكواتي والاستعداد لبده الحكاية :
خيبة أمل الزبائن بعد تشوّف لسماع سيرة الظاهر الموجّلة، وذلك في الافتتاح الذي هو بمثابة مدخل أو تطهير عام.

2 - رسم لوحات من حياة أهل بغداد عاشتهم وخاصتهم ومواقف بعض الشخصيات في هذه الحياة، وعلى رأس هذه الشخصيات المملوك «جابر»، يستغرق ذلك المسرحيّة التراتبية المضمتة التي تجري أحداثها في بغداد. ويمكن تقسيم هذه الوحدة الثانية بدورها إلى ثلاثة محاور مضمونيّة فرعيّة، وإن وردت موزّعة على مواضع متباعدة، وهذه المحاور كالآتي :

أ - يؤس العامة وتفكيرهم ونظرتهم إلى الحياة بصورة عامة.

ب - حياة الخاصّة وما يسودها من انقسام وفساد.

ج - انتهاز المملوك «جابر» الظروف السياسيّة لتحقيق مآربه الشخصية : ذكر مغامرته ومصيره.

3 - تقييم سلوك جابر وردود أفعال الزبائن تجاه المصير الذي لقيه، ونجد ذلك إثر عودة الأحداث إلى المسرحيّة الإطار في المقهى.

4 - استخلاص العبرة في اللوحة الختامية :

المآل القاتم الذي يحلّ بأهل بغداد ويهدّد أمثالهم، من خلال الانفتاح على الجمهور وتوجيه الخطاب مباشرة إليه.

لكنّه يمكننا اعتماد معيار آخر قد يكون أنسب لطبيعة النصّ المسرحيّ - على الرغم من انعدام الفصول والمشاهد - وهو معيار المقاطع الحوارية. وإذا اعتبرنا أنّ «المقطع الحوارية» - وهو مصطلح نستخدمه للتوضيح على الرغم من شعورنا بأنّه أقرب إلى النصّ الروائيّ منه إلى البنية المسرحية - هو كل وحدة حوارية تجري بين طرفين أو أكثر حول موضوع محدّد، (وإذا أغفلنا ما يطرأ على المقطع من دخول شخصية أو أكثر بصفة عرضيّة، وفي هذا يختلف المقطع الحوارية عن «المشهد الكلاسيكي»)، نجد أنّ المسرحيّة تقوم على 22 مقطعاً حوارياً رئيسياً تتخلّلها مجموعة من الفواصل الحوارية القصيرة التي تمتزج سير أحداث المسرحيّة التراتبية المضمتة وتعيّنا إلى المسرحيّة الإطار، وهذه المقاطع الرئيسيّة هي كالآتي :

◆ مقطع استهلاليّ فيه انتظار جمهور المقهى ومعه جمهور القاعة الانتقال إلى حكاية بغداد، أي من مسرحية «إطار» إلى «مسرحية مضمتة»، ومن خشبة الحال الخادر إلى خشبة المآل المحذور.

◆ مقطع أوسط، وهو المقطع الحادي عشر، تعود أحداثه إلى المسرحيّة الإطار في المقهى، ويشكّل فترة «استراحة» تذكّرنا شكلاً على الأقلّ بما كان يوجد في المسرح الكلاسيكي من استراحة بين مشاهد المسرحيّة وفصولها، لكنّه يختلف عن ذلك جوهرياً، إذا عرفنا أنّ المؤلف يريد أن تكون هذه الفترة فسحة لإحداث التخيّر وإفلاق راحة البال بالتفكير والتأمّل لا فترة للراحة ولا للفراغ.

◆ مقطع ختاميّ يعود فيه جمهور بغداد إلى مواجهة جمهور المقهى، وتتقاطع المسرحيّة الإطار مع المسرحيّة المضمتة فتدرب الفواصل بينهما وتتطابقان لتتجهّ معا إلى جمهور القاعة، وتنتهي المسرحيّة مثلما بدأت

بانتظار، لكنّه انتظار جديد مرتّهن بالإرادة محكوم بالأمل.

♦ 19 مقطعاً حوارياً موزّعا بين المقيّم وبغداد وبلاد المعجم والطريق إليها، تشكّل جسد المسرحية وترتبط بين المقاطع الثلاثة السابق ذكرها.

1 - المقاطع الحوارية الرئيسية :

تنوّع هذه المقاطع بحسب المكان والزمان كالتالي:

* (05) مقاطع في المقيّم / الإطار وفي الزمن الحاضر: القطعان الأولان (1 و2) والقطعان الأخيران (21 و22) والمقطع الأوسط (11).

* (14) مقطعاً في بغداد : تتخلّلها نقلات سينمائية خاطفة تعود إلى زبائن المقيّم لتكسر الإيهام، وهذه المقاطع هي:

- 03 مقاطع في بعض شوارعها (هي المقاطع الثالث والخامس والثامن عشر).

- مقطع في أحد بيوتها (المقطع الثالث عشر).

- 09 مقاطع في قصر الوزير (هي المقطع الرابع، ثم من المقطع السادس إلى العاشر، ومن الرابع عشر إلى السادس عشر).

- مقطع واحد في قصر الخليفة (المقطع 12).

* (01) مقطع في الطريق إلى بلاد المعجم (المقطع 17).

* (02) مقطعان في قصر ملك المعجم (المقطعان 19 و20).

ب - الفواصل الحوارية المعترضة:

في هذه الفواصل الحوارية التي تفصل بين المشهد والمشهد أو تتخلّل المشهد الواحد يدور الحوار بين

زبائن المقيّم والخدام أو بينهم وبين الحكواتي، ولا يتجاوز حجمها أحياناً المخاطبة الواحدة يفرد بها أحد الزبائن، وهي تشكّل «تقطيعات» ترتدّ بالأحداث إلى المسرحية الإطار فتعيد المشاهد في كلّ مرّة من ماضي التاريخ إلى حاضر التخيل، حرصاً من المؤلف على كسر الإيهام وعلى المداخللة الدينامية بين الواقع وتمثيله ومخالفة خطيّة اللعبة المسرحية («كسر الطوق الياس للعرض المسرحي» على حدّ تعبير ونّوس نفسه)، بالإضافة إلى وظيفتها التشويقية ووظيفتها الأيديولوجية التيسيرية.

ويخضع بناء هذه الفواصل المعترضة إلى هندسة لافتة، فهي تفصل بين مقطعين تارة وتتخلّل المقطع الواحد تارة أخرى، وعددها ثمان عشرة (تدّ إحدى عشرة مرّة قبل الاستراحة الوسطى وسبع مرات بعدها) تتكثّف في بعض المواضع وتقلّ في أخرى، وتنوّع أحياناً في تواتر منتظم:

تدّ للفصل بين مقطعين في ستة مواضع، ثلاثة قبل استراحة الاستراحة الذي يتوسّط المسرحية (بين الثالث والرابع ص 58 وبين الرابع والخامس ص 68 وبين الخامس والسادس ص 88)، وثلاثة بعد الاستراحة (بين 13 و14 / ص 132 وبين 16 و17 / ص 147 وبين 19 و20 / ص 158).

- وتتخلّل المقطع الواحد في اثني عشر موضعاً: ثمانية قبل الاستراحة (مرتان خلال المقطع الرابع / ص 64 و65 وأربع خلال الخامس / ص 87/85/84/81)، وأربعة مواضع ومرتّان في التاسع / ص 108 و109). وأربعة مواضع إثر الاستراحة (في الرابع عشر / ص 137 والسادس عشر / ص 145 ومرتين في المقطع الثامن عشر / صفحتي 148 و150).

وفي ما يلي جدول يلخصّ بنية المقاطع الحوارية في المسرحية وأطراف الحوار في كلّ منها:

المقاطع الحوارية في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر»

ترتيب المقطع	في المقهى - حاصر التخييل	في بغداد وبلاد العجم = لماضي التراتلي	الصفحات	المراوحة بين المستويين المسرحيين
1	بين الرئاس والخدام . في انتظار الحكواتي		50-48	I - المستوى الأول (مقطعان حواريان)
2	بين الرئاس والحكواتي إثر وصوله		55-50	
3	ثقلات غارقة إلى زبائن المقهى لكسر الإيهام في 11 موضعا.	مجموعة من عامة بغداد	58 - 55	II - انتقال إلى المستوى الثاني (8 مقاطع حوارية)
4		قصر الوزير بين جابر ومصور	58 - 68	
5		أمام الحيرة طريق الأمان	69 - 87	
6		قصر الوزير بين جابر وباسر	88 - 96	
7		قصر الوزير بين الوزير وأسير	96 - 103	
8		قصر الوزير جابر يحرص خدمته	103 - 111	
9		قصر الوزير 'مشهد الخلافة	111 - 115	
10		قصر الوزير . كتابة الرسالة على رأس المملوك جابر	115 - 117	
11	الاستراحة / التذكير بين الحكواتي والرئاس استمعنا حكاية الظاهر محدثا		117-122	III - عودة مؤقتة إلى المستوى الأول
12	ثقلات غارقة إلى زبائن المقهى لكسر الإيهام في 8 مواضع.	قصر الخليفة . بين الخليفة المتتد وشقيقه	122 - 128	IV - انتقال ثان إلى المستوى الثاني (9 مقاطع حوارية)
13		مقطع في بيت بغدادى - زوح وروحه = (يوس وبطالة واستغلال) (نفس دولتي عاطفي تأثيري)	128 - 132	
14		تظهر الوزير بين جابر ومصور (حب وود)	132 - 139	
15		قصر الوزير بين جابر وباسر عليه أثر الترتيب والظلال جابر	139 - 143	
16		قصر الوزير بين مصور وباسر (تعبير تصرف جابر)	143 - 146	
17		في الطريق إلى ملك العجم مقبحة جابر وهم المنحة العربية (ترادة ذات نفس ملحمي)	147 - 148	
18		رجال ونساء في شوارع بغداد تضاهى لباس بعد فرض الضريبة	148 - 153	
19		بلاط مكتم بن داود بين جابر والملك قراءة الرسالة	153 - 158	
20		بين جابر والسفاح سقطه جابر / (ترادة ثانية ذات نفس مأسوي)	158 - 162	
21	الرئاس في ما بينهم، وبينهم وبين الحكواتي (ردود الفعل تجلى عصر جابر)		162-164	V - العودة إلى المستوى الأول
22	استراحة بعداد وأهلها (نفس مأسوي ينتهي مسحة أمل ملحق) سقوط المواجهات المتأصلة بين الرئاس والملك وبين رئاس المقهى وعامة بغداد وجيمهور المتفرجين في القاعة الذين يوجه إليهم الخطاف مباشرة مقدمة المسرحية من منظور الأشكال المسرحية الكلاسيكية مسألة نسبية جدا.		164 - 168	VI - امتزاج المستويين

2 - تنامي الفعل المسرحي:

١- الأحداث:

حركة الانتقال المتناوب بين قضاين رئيسيين هما فضاء شوارع بغداد وقصورها وفضاء المقهى.

* المكان في المسرحية الإطار: هو فضاء ذلك المقهى الشعبي الذي اختاره المؤلف، والذي يحدّ أحد أكثر ميادين الحياة العامة اليومية تميزاً، وقد اختار له زبائنه من شريحة اجتماعية ممثلة للطبقات الشعبية. يبدو مكاناً للفرجة والغياب والعلالة وتزجج وقت الفراغ بامتياز (لا أعمال فيه سوى رغبات بسيطة تقدّم للخدام أو سؤال يوجّه إلى الحكواتي حباً للاطلاع).

* المكان في المسرحية المصنّعة: هو فضاء الأحداث المستوحاة من التراث في مدينة بغداد التي ترمز إلى دولة العرب وحضارتهم زمن انحطادها وضياع عزّها، وتوزّع بين القصر والشارع، وبين بيوت الخاصة وبيوت عامة الناس في مقابلات بين بطش أهل السياسة وانصرامهم إلى حدث الدسائس وبين اشتغال العامة بالجري وراء القوت وصون الكرامة، وهو على نقض الفضاء السابق مليء بالحركة والفعل وحك الخطط واغتنام القصر والإعداد للمستقبل.

- الزمان زمانان: حاضر وماض، حال ومأل.

* أنا الأوّل فحاضر محدّد بالهجرة، سهرة الزبائن بصنوع إلى أعم مؤسّس الحكواتي، فالأحداث في المسرحية مرتبطة بهذه الصيغة الزمنية الواحدة تبدأ ببدايتها وتنتهي بنهايتها (تصحبون على خير وإلى الغد)، وزمن السهرة في هذا الحاضر مطابق من جهة ثانية لزمن الفرجة، فرجة المشاهدين داخل قاعة العرض.

* وأما الثاني في المسرحية المصنّعة، فهو زمن مركّب مثقل بالدلالات الإيحائية إذ هو زمن استعاري غير مقصود لذاته، هو في ظاهره زمن تراثي ماضٍ تُستلهم أحداثه من العهود العباسية المتأخرة، اعتماداً على الإشارة إلى خليفة المسلمين، وقد أعيدت صياغته. أمّا وجه الشبه الذي لا يكاد يغيّب، فقد سخر المؤلف جملة الأدوات الفنية المستخدمة في مسرحيته للإبانة عنه، فما لهذا الماضي من مقصد سوى الحاضر والمستقبل (3)... فالتاريخ غير مقصود لذاته وليس من اهتمامات المؤلف إلا ماقدّر الذي يتيح له إطاراً فنياً يستخدمه للتعبير عن المضمون الذي يريد للتعبير عنه. وهذه الحقيقة التي يستخرجها وتؤس من عهود ساقطة ويعيد نشرها امتداداً لحاضر الزبائن - حاضرين المتفرّجين من ورائهم - وإسقاط استباقي للمستقبل الذي يتهدّدهم.

أحداث المسرحية المصنّعة مستوحاة، مثلما هو معروف، من حكاية شعبية خرافية من حكايات ألف ليلة وليلة أغناها الكاتب بحركة مسرحية نامية وأطرها بأطر مكانية وزمانية أكسبتها مدلولها السياسي والاجتماعي.

فعلى امتداد الحوار تنمو حركة مركّبة لا تسير في اتجاه واحد ولا تتقدّم بمسيرة بطل مركزي دون غيره، إذ يرتبط تطوّر الحركة المسرحية بمسيرة شخصيات أو مجموعات تشكل ما يشبه الشخصية الجماعية كالتالي:

- مسيرة «جابر»: تبدأ لمحمية وتتصاعد ما بين المقطع الرابع والمقطع التاسع عشر، ثم تسقط عمودياً في المقطع العشرين إثر عدد من المشاهد المقتضية لتحوّل إلى مأساة غنية بشعّة يتفاعل معها متفرّجو المقهى تفاعلاً درامياً قوياً.

- مسيرة عاتمة بغداد: تبدأ متأزّمة منذ المقطع الخامس (جوع/إسلام وعجز...)، وتتصاعد حركتها الدرامية في خط مواز لخط التصاعد المحمي لدى المملوك جابر، لكنه مختلف عنه ومتفصل (جفاف ليل الأمّ/ تصوّر الطفل جوعاً/ العجز عن توفير لقمة الخبز بين متالين...)، ثم تنتهي بنهاية مفاجئة (جثام/ ظلم الذي يغرق فيه أهل بغداد) فنشارك المسيرتين في هذا الطابع المأسوي الذي يظهر من خلال المنف والمراة وبشاعة المشاهد، من مؤلف يقصد قصداً إلى إقلاق المتفرّج ويصرّح بأنّه حريص على ألاّ «تفقد (المسرحية) مراوتها».

- مسيرة زبائن المقهى: تواكب مسيرة جابر وتنشد إليها عبر مراحل تنفيذ مغامراته، فتتصاعد بتصاعدها، لكنّها -على خلاف المسيرتين الأخريين- يظلّ مصيرها معلّفاً مرهوناً بقراره المنتظر، موكولاً إلى إرادتها المأمولة (2).

ب - المكان والزمان:

- المكان مكانان: يتوزّع المكان بين مواضع عمّة، فلم تعد تحكمه وحدة المكان (التي كانت أحد أسس المسرح الكلاسيكي)، بل إنّ المؤلف يبقى باب الاحتمال مفتوحاً فيدعو إلى تقديم مسرحيته من أي مكان، المهم أن يكون المكان مسرحاً للحياة لا مجرد مكان للعرض. وتحكمه

ج - استخدام الراوية :

سجال بين الرجل الرابع وبقية رجال بغداد ونسائها في المقطع الخامس (ص 83-85)، حينها يعملنا ونؤس من خلال إشارة ركحية أنّ الممثلين الخمسة ينقسمون «إلى مجموعتين» وأنهم جميعا في مواجهة الرابع» (ص 83)، كما يظهر هذا النوع من الحوار في المشهد الذي يجري بين الزوج وزوجته (المقطع الثالث عشر). ويمكن أن نضمّ إلى هذا النوع من المخابرات مخابرات تقييمية نقدية يقيم فيها أصحابها سلوك إحدى الشخصيات، وهذه المخابرات تُسم عادة بقدر من الطول والاسترسال النسيب (انظر على سبيل المثال مخابرات ياسر في حوار مع جابر -المقطع السادس- ص 89-93).

- إلا أنّ الثلاث أنّه يغلب على كثير من المخابرات التوازي والتتابع الخطي الذي يجعل مخابرات الشخصيات المختلفة نضاً متكاملًا تتداول هذه الشخصيات على استكمالها. ومن أوضح الأمثلة على ذلك تلك الحوارات التي تجري بين زيان المظهر والتي تُشعرنا في كثير من المقاطع المعترضة بأنّ الزبائن جميعهم صدى لصوت واحد، حتّى كأنهم يكادون يتحوّلون إلى شخصيّة جماعيّة واحدة على تعدّد أفرادهم، وكثيرا ما تميّز مخابراتهم بالقصر والقرب من اللغة الحكيم وانفعالاتها. ومن أمثلة ذلك الحوار الآتي:

زبون (1): طبعاً، سيرة الظاهر، فقد نقد صبرنا ونحن نتنظرها
- زبون (1): أي والله صار أوان سيرة الظاهر بيرس.
- زبون (3): يعنني على أيام الظاهر!
- زبون (1): أيام البطولات والانصارات.
- زبون (3): أيام الأمان وعزّ الناس وإزدهار أحوالها.
- زبون (2): من زمان ونحن نتنظر سيرة الظاهر (4).

وشابه هذا الخطاب المتناوب بين الشخصيات ما غده بين رجال بغداد ونسائها، كحوار بين الرجال الأوّل والثاني والثالث والمجموعة (المقطع الثالث - ص 56-58)، وكذلك المخابرات التي ترد في المشهد اختاميّ. ولعلّ انتشار هذا النوع من الحوار الخطي لا يفصل عن نظرة ونؤس إلى الشخصيات واشتغال بمضمون القضية التي يريدهم أن ينطقوا باسمها أكثر من اشتغال بالسماط المبتزة لكل شخصية منها، بل لعلّ الاشتغال بالفكرة يعلو حتّى على البلاء الدرامي للأحداث نفسه ويقوده. فالحوار القائم على مخابرات متكاملة، يلجأ

جعل المؤلف من الحكواتي راوية لمسرحيته ينقل الشاهدين مع ربائب المظهر من مقطع إلى آخر، ومن مكان إلى آخر ويربط بينها، وهذا شكل ثان من أشكال توظيف التراث استمدّه ونؤس من الموروث السردّي العربي القديم (سيرد في ما يأتي شيء من تفصيل وظائف الراوية ودرس لطائفة من خصائصه ومواضع تدخّله).

إطار هذه المسرحيّة إذن تراثي خرافي ماض والمضمون الذي أثّ به هذا الإطار معاصر بل راهن. ويظهر الانشغال بالتراث في المسرحيّة على مستويي الشكل والمضمون (مضمون الحكاية وأسلوب روايتها). وفي هذه الصورة أوضح مثال على موقف ونؤس من مسألة توظيف التراث في المسرح العربي المعاصر ويظهر من مظاهر تأصيل هذا الفنّ المستحدث في الفكر والحضارة.

3 - الحوار والإشارات الركحية :

1 - الحوار :

يكون الحوار النصّ الأساسي لأيّ مسرحية، وبعده أهمّ مقدّم من مقدّمات الخطاب المسرحي، وهو يحوّل إلى وقفة أطول لا يتسع لها هذا المجال إذ يمكن أن يدور تنوّعه من زوايا عدّة أبرزها: أطرافه وطبيعة العلاقة بينها وعدد المتحاورين وحجم المخابرات ودرجة تناسقها أو تقابلها وعلاقة الحوار بالفعل... ويرتبط بالنسيج العام للحركة الدرامية إذ يسهم في خلق الشخصيات ويعرض الحوادث ويبيّن المسرحيّة ويمثّلها مفعولا واقعيّا، (هو «فعل مفول» حسب تعبير «بيرنديلو»، فأقول المتحاورين مضافا إلى ما يؤدونه من حركات تقوم في المسرحيّة مقام السرد في الرواية أو في فنّ القصّ صامت).

ويانظر إلى العلاقة التي تحكم المخابرات يمكن أن نخرج بالملاحظات الآتية:

- تكون المخابرات سجاليّة حيناً فتقوم على مواقف خلاقيّة ويعكس الحوار في عدد من المقاطع وزيّتين متقابلتين؛ فحينما يتعلّق الأمر مثلا بتقييم سلوك المملوك جابر نجد السجال يسيطر على الحوار بين جابر ومنصور في المقطع الرابع، أو عند دعوة الرجل الرابع العامة إلى تغيير مواقفهم، يجري

إليه عند عرض مواقف الشخصيات المشابهة غير الواعية بأبعاد ما يجري من حوله، أما الحوار الذي يقوم على مخاطبات خلالية أو تقابلية، فإنه يبدو أكثر حضوراً كلما تعلق الأمر بطرح المضمون التيسيري للمسرحية سواء عند النوعية برؤية المؤلف والإقناع بوجاهتها أو عند تخطيط الموقف المخالف المبني على الانتهازية والفردية قصد دحضه مثلما هو الحال في نقد سلوك جابر: تغلب المخاطبات السجالية كلما تعلق الأمر بشخصيات صاحبة رؤية أو حاملة لفكر المؤلف، وهي تواجه من يخالفها أو لا يعي الخطر المحقق بها، وتتكامل المخاطبات لتشكل نصاً ألقياً مستويا كلما تعلق الأمر بشخصيات مسطحة لا تكاد تميز بعضها من بعض سوى الأرقام.

ب - الإشارات الركيحية :

تمتد الإشارات الركيحية النص الثاني الذي تقوم عليه المسرحية بعد نص الحوار الأصلي، ومن وظائفها أنها تساعد - إلى جانب تدخلات الحكواتي - على الربط بين المقاطع الحوارية وضمان تسلسل الأحداث. وتغلب عليها الجمل المقتضبة غير أن حجمها يطول أحيانا متى كانت سردية مكتملة لفرافات الحكاية خاصة، وهي تتضمن غالباً توضيحات تتصل بالعناصر الركيحية الأصلية وبعض عناصر الإخراج (السينوغرافيا) كالديكور والأصوات والإضاءة والحركات واستخدام فنّ الإيماء والهيات ومرجع المثاليين وتوزعهم... مما يغني عناصر «التمسرح» (٦).

وتتوزع مواضعها فتكون استهلالية يبدأ بها المقطع أو موضوعية تتخلله، أو خاتمية تحدد نهاية المقطع، كما ترد على غلطين فتكون سردية تسهم في تأطير الأحداث وتصور مآلها، أو تتكون من فقرات وصفية توطن تلك الأحداث بتضمينات لا يتسع لها الحوار...

4 - الشخصيات :

أولاً- شخصيات المسرحية الإطار:

1- الشيخ «مونس الحكواتي» :

أ - تقديمه: يجري تقديم هذه الشخصية من خلال مجموعة من السمات كالآتي:

* سنّه (شيخ) وحركته (يلتح الوصف على بطئها: «يتقدم بحركة بطيئة»/ «حركته بطيئة»).

* هيأته وعلامحه يلح الوصف على حيادها وانعدام أي طاقة تعبيرية فيها (وجهه يشبه بوجه من «شمع أغبر»).

* حياده: يغلب عليه حياد يوحى بالصراة والثبات في علاقته مع من حوله من زبائن المقهى، ويبدو في تقابل تام مع ما يلقونه به من الترحاب والتشوق للاستماع إلى حكاياته والتأثر بها، وهو الحكواتي «المؤنس» اسماً ومسمى.

* ترابط حكاياته ترابطاً لا تقديم فيه ولا تأخير، فحركة القصة تسير لديه وفق نظام محكم وحتمية قاهرة لا يقبلان الاستباق ولا التأخير («الحكايات مربوطة بعضها ببعض»/ «لكل قصة أوان»- ص 53-54 / «لن نفهم أيام الظاهر إلا إذا فهمنا ما تقدمها من أوضاع وأزمان»- ص 121-122) وكتبه «السميك/ العتيق/ القديم» متسلسل، والعم مونس يعرف أن قصة الظاهر يبرس التي يطالبه بها زبائن المقهى ويترقون لسماعها آتية، وزمن النصر والعزة لقدم لا محالة، لكن لهما أواناً لا يمكن تغييره أما في الزمن الراهن، فلا مقرّر من الحكايات المحزنة ومكابدة أحداثها المأسوية، حتى وإن خاب انتظار المتلقي، والشيخ مونس إلى ذلك كله عند دقيق المراجعة «كالمساحة»/ «لا يقدم ولا يؤخر»!

هو إذن رمز التاريخ أو صوت الزمن يحمل كتاب الأيام بين ذراعيه، وتتالى عصوره في حركة متسلسلة دؤوب، فلا يجوز معه إسقاط الحلم بالنصر على زمن الهزيمة لجرد التسلية والتشوق. إنما للنصر أوان يبين الإرادة ويضغ للتغير المحتمي الثابت.

- أسلوب تقديمه :

يقدمه الوصف باعتباره إحدى شخصيات المقهى، وهو كما يشير إلى ذلك محمد الناصر المحيمي (6)- الشخصية الوحيدة التي تحمل اسماً وهوية واضحة مقارنة بالشخصيات الأرقام الأخرى من زبائن المقهى.

ويتولى «العم مونس» تقديم الشخصيات طوال المسرحية لكتة في البداية يتم تقديمه وكأنه شخصية، قبل أن يشرع في أداء وظيفته راوية للمقهى، وأما الراوية الذي يتولى تقديمه، فهو «فونس» حكواتي الصلاة وراوية المقهى

الكبير» حيث المتفرجون الحقيقيون المستهدفون بالحكاية. والشخص مونس الراوية المائل على الركع يقوم في المسرحية التراثية المضمتة بالدور نفسه الذي يقوم به ونوس الراوية المستر في المسرحية كاملة.

ب - وظائفه في المسرحية المضمتة :

تدلّ دراسة مواضع تدخله عبر المسرحية عامة على أنه:

- محرك التحولات والمفصل الذي يتبدّل عنده الأحداث وبه تتغير وجهتها؛ فهو يسيطر على الموقف ويمنع انقطاع «خط الحكاية بالتقاش»، حينما يتخلل التمثيل حوار بين الزبائن فيخس من اختلاط مستويي التمثيل واندثار الخط الفاصل الراصل بينهما («يلصقونه ليسيطر على الموقف، فيمنع انقطاع خط الحكاية بالتقاش» ..).

- يتدخل 28 مرة، منها مرة في بداية كل مقطع حوارى جديد تقريبا أي عند كل تحوّل في أطراف الحوار، لتأطير الأحداث أو لتلخيص ما تقدّم وختمه أو لتهيئة اللاحق منها، فهو المفصل الذي يتصل بواسطته المقاطع الحوارية وتنفصل، وهو في هذا كله يسعى إلى التزام دور الراوية المحايد كما تقدّم.

* يتولّى في نطاق مهمته هذه تكمية حوار السارد حيا وبالوصف حيناً آخر، فيكمل حديثه وظيفية الإشارات الركعتية بتفصيل بعض الأحداث أو تفسيرها أو بإضافة جزئيات لا يتسع لها الحوار. ومن أمثلة هذه التدخلات الوصفية وصف استرخاء جابر واستبطان أحلامه وأحاسيسه، ووصف رشاقة حركات الخلاق في مشهد الخلاقة.

* يتحوّل مونس الحكواتي من راوية محايد للأحداث إلى موضوع للحديث فيصبح مقصوداً بالوصف والحكاية أو يصبح طرفاً في الحوار (كأن يجيب أحد الزبائن عندما سألّه عن الخبر الذي سمعه جابر: «انتظروا وسيأتي الجواب»).

* يخرج عن حياده في عدد من المواضع في المسرحية فيفسح القعد الذي أيرمه المؤلف مع مشاهديه وقراءه، نفسه، والغاضي بالتزامه الحلياء، ويجري على لسانه أحكاماً وتقييمات نشي بتوريطه في المقصد التسييسي؛ ومن أمثلة ذلك حديثه عن جرّ الترقب والتأمر الذي يسود العلاقة بين الخليفة والوزير حاصّة والحياة عامة، والتشبيه الذي

يورده في قوله: «وكلعبة الشرطخ كلّ ... يفكر كيف يحرك أحصته وجنوده. اللعابان خليفة بغداد ووزيرها، ورقة الشرطخ بغداد وعامتها». وهكذا يتصادى صوت حكواتي المقهى الظاهر وصوت حكواتي الصالة المستر.

* تردّ تدخلات هذا الراوية في شكلين:

- شكل «مونولوجات سردية» monologues narra-tifs تستخدم لاستكمال الحوار والإخبار ببعض الأحداث (أو وصفية) تتخلّل المخاطبات والمواقف الحوارية تارة،

- وشكل مخاطبات تتدرج في الحوار وتشكّل جزءاً لا يتجزأ من وضعيات التداول والتبادل.

* يتدخل الشيخ «مونس الحكواتي» في الحوار ويصبح طرفاً مباشراً فيه في المواضع الآتية:

1 - في بداية المسرحية عند دخوله الركع، وعندما يحاور زبائن المقهى حول الحكاية الراحنة وتأجيل الحكاية المرضية (المشهد 2) قبل الانتقال من المسرحية الإطار إلى المسرحية المضمتة

2 - في منتصفها عندما يعاطب الزبائن مباشرة ليستأذنهم في الإستراحة لشرب الشاي، وهو المفصل الذي يعيدنا فيه الراوية من المستوى السبي (المسرحية المضمتة) إلى المستوى الأول الأصلي في المشهد الحادي عشر (11).

3 - في نهايتها حين تتكثف تدخلاته في المشهدين الأخيرين، إذ تجلّده يشارك في محاوره الزبائن في المقطع ما قبل الأخير للإعلام بجزئية مهمة في تفسير النهاية التي لقيها الملوك «جابر» ولقراءة نص الرسالة الفاتنة المحفورة في رأسه. ثم يتدخل بكثافة في المقطع الختامي على وجه الخصوص (4 مرات) حين تتداخل مستويات التمثيل، فتتجزع المسرحية المضمتة بالمسرحية المؤطرة، وتوجه الجميع إلى جمهور المتفرجين في قاعة العرض، لوصف مأل الأحداث وتحميل الزبائن المتفرجين مسؤولية تحديد أوان قصّة الظاهر، أوان الخروج من زمن الهزائم إلى زمن الفرح والعزة والنصر. يغادر في المشهد الختامي وظيفية السارد ليقوم بالتعليق على الأحداث وتقييمها فينضمّ صوته إلى أصوات باقي شخصيات المستويين الأول والثاني لينطقوا جميعاً بصوت المؤلف ويعبّروا عن موقفه.

2 - زبائن المقهى :

يشكلون منذ المقطع الافتتاحي كماً بشرياً غير محدد (عدد من الزبائن)، لا هوية تحددهم ولا أسماء تميز بعضهم من بعض، بل هم مجرد أرقام بلا ملامح جسدية ولا سمات نفسية أو فكرية. أما مرتبتهم الاجتماعية، فنذكر من الحوار أنهم يشتركون في الانتماء إلى الطبقة الشعبية الفقيرة.

وهم ثانياً متفرقون «على كراسي مبعثرة» / «في أرجاء المقهى» لا يوجد بينهم في الظاهر إلا تدخين النارجيلة وشرب الشاي، يعيشون حالة الاسترخاء وقلة الحركة وانعدام النشاط، فنشاطهم الوحيد، بعد التدخين، ضجيج الكلام للمصاحب لقرقرة الدارجيلة والأعاني المنبعثة من الراديو، وهو ضجيج يبلغ حدّ الفوضى. وهذه الأصوات يتخذها المؤلف أداة لحلق وجدائي بين جمهور الخشبة وجمهور القاعة؛ لذلك نجد التقديم الذي صدره المقطع الافتتاحي يوليها اهتماماً لافتاً، فيتحدث عن أثرها وبدائيتها وطولها وقصرها واختيار توقيتها وظروفها... وهؤلاء الزبائن يشاهدون الأحداث أو يعلقون على البعض منها في أحسن الأحوال، لكنهم لا يشاركون في صنعها ولا ينجزون أي فعل ذي بال. وهم يمتدّون ويترددون ويتطلّون والمخادوم لا يني في تلبية طلباتهم، والحكواتي يروي لهم الحكاية بعد الحكاية لكنهم مطمئنون إلى أمانتهم راضون بوضعهم مستسلمون، يحملون آمالهم وأمانتهم ويتطلّون تحقيقها بفعل الكلام لياسهم من رؤيتها عياناً في واقعهم، أو يستلذّون الهروب إلى سعادة وهمية من الماضي المجيد ومن خيال الفصح والمغامرات الشائقة تنسيهم مرارة الواقع وعمق المارقة بين هذا وذاك: فواقعهم واقع الهامشية والانتكاس والاضطراب والخوف والاحساس بالخطر والتخلف والمفر والعيش النكد وغلبة الباطل والشعور بالغبين والظلم وضياغ الحقوق، وأحلامهم تنوق إلى العزّة والبطولة والنصر والأمان والازدهار وسيدة الحق والعدل والعيش الكريم....

لكن الأحداث تأتي إلا أن تخيب آمالهم وتحيط انتظاراتهم في أكثر من موضع: في انتظار يده حكايات النصر والعزّة مع أخبار الظاهر بيبرس وعند مشاهدة نهاية جابر المفضجة بعد أن حظي بإعجابهم لشطارته. فقد أرادوا أن تكون مغامرة «جابر» عزاء يجير خاطرهم ومهرباً،

لكن سارها نغص عليهم متعة الخيال اللذيذ الذي أرادوا أن يستغرقوا فيه. أمّا من حيث تطوّر هذه الشخصيات، فالملاحظ أنّ موقعهم يظل في الجملة موقفاً انتمائياً إلى النهاية، فتعاطفهم مع الملوك «جابر» وردود أفعالهم على إعدامه لا تدلّ على تطوّر كبير في وعيهم بأبعاد ما أقدم عليه ولا بالدوافع التي حرّكتهم رغم تقمّتهم على الوزير الذي شجّعهم، وحتى حينما أعلمهم السيّاف بخيانته سقطوا عليه ثم ما لبثوا أن عادوا إلى ما كانوا فيه، فطلب أحدهم شيئاً وطلب الآخر قهوة، فهل يعكس ذلك نظرة المتقمّص (ونّوس) إلى مستوى الوعي لدى عامة الناس في فترة ما بعد الهزيمة؟

ثانياً: شخصيات المسرحية المضمّنة:

1 - شخصيّة الملوك جابر :

- تسمية المسرحيّة باسمه : اتخذت المسرحيّة من مغامرة عثرانّا، على الرغم من أنّه شخصيّة من شخصيّات المسرح المضمّن، وهذا يؤكّد موقع هذه المسرحية المحوري من مقاصد المؤلف، فهي التي تتركّز فيها رسالة ونّوس لدرجة أساسية. وعلى الرغم من صعوبة الحديث عن «نص» بالمعنى الذي يجده في المسرح الكلاسيكي، وفي الفنّ المسرحي على وجه التحديد لارتباط نموّ الأحداث بمسارات شخصيّات متعدّدة، كما ذكر، فإنّ شخصيّة «جابر» تبدو من هذه الزاوية شخصيّة رئيسيّة. وإذا جاز لنا الحديث عن بطل، فالأولى أن نتحدّث عن «بطل مضادّ» أو «بطل سلبيّ» (l'antihéros ou le héros négatif) أي ذلك الذي يعطي «المثال السيّئ» وتحرّكه نوازع غير نبيلة.

- تقديمه : يقمّه الحكواتي فيذكر ذكاه ولهوه واستخفافه بالسياسة وخلافات أهلها، وتستكمل تقديمه بالإشارات الركيعة فتشير إلى سنّه وقامته وحيويته وتوكّد قفطته. فالعناية واضحة برسم ملامح هذه الشخصيّة المحورية حلقة وخلقاً وطباعاً ونفسية وعاطفة..

- حضوره : تحضر شخصية جابر في عشرة مقاطع حوارية من مجموع 17 مقطعاً مختصّماً للمسرحية التراثية المضمّنة، منها أربعة مقاطع هو محورها الرئيسي بل الوحيد أحياناً (المقاطع عدد 9 و 10 و 17 و 20)، كما يظهر موضوعاً للحديث رغم غيابه في ثلاثة مقاطع أخرى (11 و 16 و 21).

— معالم شخصيته :

* **انتهازته :** معني بمصلحته الخاصة وما عدا ذلك لا يهتمه مالم يتعارض مع رغبة أولم يجلب منفعة («يستطيع الوضع أن يتعدّ ويضطرب... لكن بعيدا عني»). يفرد طموح جارف أشبه بالطمع وحرص على تحسين المنزل أقرب إلى الرغبة في التسلق السريع أو القفز. أما ذكاؤه فعلميّ أقرب ما يكون إلى الشطارة واستغراض القمص. يقول مطلقاً رؤيته في ما يشبه النصيحة أو الحكمة: « لكل عملة وجهان، والمهم أن تجلب في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب » (ص 64).

* **الروح العابثة وحب المراهنة والاستخفاف حتى بعظام الأمور جرياً وراء المتعة الشخصية، تلك هي مفاتيح شخصية «جابر»**، وتلك هي أسباب حظه.

* **ذكاؤه :** خيبت ودعاه وتحين للفرص، مع قدرة خرافية على الابتكار والتخيل مَدَّتْهُ إلى ابتداء تلك الحيلة المجيبة التي لا تخطر على بال في إخفاء الرسالة، رسالة الآمال والحياة والموت المرسوم تحت فروة شعره... من ير مظهره يُعجب بمرحه وفطنته وأسف لنهايته (كيا قيل الزبائن)، ومن يُنعم النظر في مخبره ينغم على انتهازته وإثباته على ما ينظر فيه منفعة ويشمت به عند نيله جزاءه (قبرة النهاية على لسان الحكواتي والمجموعة، ومن وزانهم وتوس).

* **استخفافه بالسياسة :** لا يفوّت فرصة للاستخفاف بالحليفة وبالوزير، حتى والناس في أشدّ حالات التآزم، ولا يمنعه هذا من التزلف إن كان في ذلك منفعة (فهو ينحني عند دخوله على الوزير ويبالغ في الامتناء حتى يضطر وتوس التخفي وراء الحكواتي إلى التصريح بذلك : «حتى ينكشف الفئاق واضحا»). أمّا بعيداً عن أعين السادة حين يكون مع أمثاله من المماليك، فهو يرسم لأهل السياسة صوراً كاريكاتورية فيها استخفاف الهازئ اللاعناني وانتقام المملوك المسلوب إرادته (كالوزير الذي ثبت له قرنان أو بتدلي من فمه نابان، أو كالحليفة يجرد ليلاً من سراويله وهو نائم...). ولا شك أنّ وراء هذا التهكم المرير سخرة وتوس اللاذعة النابعة من وعيه السياسي وفكره الناقد.

* **حبّه لزمّره الجارية :** شكّل في شخصية جابر عاملاً إضافياً ضاعف تحرقه على أداء المهمة بنجاح وسرعة،

فامتزج في وجدانه إيصال رسالة الوزير «بوجه الذهب وعطر زمرد وعلوق المقام»، وطمع في نيل الثروة والحبّ والجاه دفعة واحدة على حساب اضطراب أحوال الناس وبؤسهم وانحطاط شأنهم. ولا تخفى دلالة اسم الجارية، وما يرمز إليه «الزمرد» من مغريات الحياة ومتعتها التي تسيل لعاب الطامعين.

* **رحلته للمحمية إلى أحلامه :** يندفع «جابر» بفعل تلك المؤثرات المترابكة اندفاعاً الفارس لا يلوي على شيء، فيظهر في المقطع السابع عشر، وهو المقطع الذي يقوم على «تريادة» جابر (رغم وجود حوار جانبيّ ينشأ في المستوى الأول بين ثلاثة من زبائن المقهى)، يخترق الآفاق ماضياً نحو هدفه تحمّقه آماله وتقوده إرادته فيحفز جواده الجامح ليطوي به الزمان والمكان في طريق توهم أنها متعرجة في اتجاه الذهاب، مستقيمة عند الإياب.

ولابدّ من الوقوف عند هذه التريادة للنحط ما تميّز به من طاقة تأثيرية نافذة ورفقي في الصياغة، فهي تختصّ بقدر من متانة الأسلوب وتشكّل في صياغة شعورية غنائية (توازي فيها انطلاقته بانطلاقة بعض قوى الطبيعة كحركة الشمس والنداء البراري) تفوق اللغة العادية، و تميّز بنفس حاسلي (كإدراكه يكون ملحمياً لولا نهايته المأسوية أو التراجيكية كوميديّة)، فملحمة السراب (7) هذه تبدو أشبه بانطلاقة «دون كيشوتية»، إذ تختفي وراء النفس الملحمي والنهاية التراجيكية لسة كوميديّة مضمونها السخرية من جريه وراء سراب.

نهايته :

بعد المونولوج الأول الذي يظهر فيه ظافراً بتقطع أيّ حوار حقيقيّ بينه وبين ما حوله ومن حوله بمجرّد مقاديرته مدنيته فيظهر في مونولوج ثان وهو في غرفة السيّاف «لهب» الذي لا يكثر به ولا يسمعه، وبين المونولوجين ذلك الحوار الجاف الذي دار بين جابر وملك العجم، وملؤه الاحتقار والسخرية من غفلة جابر وبلاحته. وتنتهي سقطته في التريادة الثانية وهو في هوسه يثرثر ويفرق في أحلام اليقظة التي يتوهم أنّه عائد إليها لنؤدّه، وما من أحد يعيره أدنى اهتمام. يهذي بكرم العجم

الموقف. وهم يشبهون زبائن المقهى من جهة أخرى في كونهم مستسلمين متواكلين منصرفين عن السياسة خائفين منها ومن أهلها من الخاصة والحكام، إذ ليس للعامة المهتمين للقوانين على أمرهم سوى اللهاث وراء القوت اليومي ومكابدة ضغط الحاجات الآنية الباشرة وانقاء بطش السلطان واجتناب المشاكل حرصا على السلامة.

وربما اختلفوا عن زبائن المقهى مع ذلك في ما يرتسم لديهم عبر الاحتلات وتعاقب مقاطع الحوار من بوادر الوعي أو نشوء بعض مواقف النقد والرفض والتهكم التي يحفزهم عليها الرجل الرابع (فهم يناقشون أوضاعهم رغم عجزهم)... لكنهم في معظم الأحوال انعكاس لصورة الزبائن على صفحة المسرحية المصنعة، وانعكاس من الدرجة الثانية لجمهور القاعة من المتفرجين واستشراف لما يمكن أن يصيروا إليه.

ب- الرجل الرابع:

يبدو واحدا من عامة أهل بغداد، لكنه يختلف عنهم اختلافا بئنا، فهو رجل ذو معالم مميزة: كهل على الأرجح (مضى من عمره أكثر مما بقي)، وصاحب مبادئ عاشر في سبيل أفكاره وقناعاته تجارب مرّة ذات مرارة السجن والعذوبة...، لكن ذلك لم يزهده إلا إصرارا على مواقفه وإيمانا بوجاهتها. وهو مسائل يبحث عن الأسباب ولا يرضى بتحمل النتائج، دأب إلى التفكير في الوضع لفهمه وتفسير دوافعه. يبدو من خلال تدخلاته صاحب رؤية؛ فضاء الحزب والأمان الذي يريده الجميع لا يتأتى في رأيه من طريق الحرص على المصلحة الفردية ولا الانتهازية، بل إنّ ذلك هو الانتحار الحقيقي ورمي النفس في التهلكة كما دلّت على ذلك حادثة المسرحية، وإنما هو إبداء الرأي وإعلان الموقف بناء على الفهم الموضوعي للواقع والسعي إلى تغييره. يقول ونوس في الإيضاحات التي فُذِلَ بها مسرحية «الملك هو الملك»: «إنّ ما نقدّمه ليس محاكاة للواقع، وإنما أمثلة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع واتخاذ موقف منه» (8). وكل هذه السمات تجعل من شخصية الرجل الرابع في المسرحية رمز الخلق الواعي المنتم بقضايا الطبقات الفقيرة القريب من معاناة شعبه.

أما من حيث علاقاته بباقي الشخصيات، فإننا نلاحظ

وحسن ضيافتهم ويزمرد المنزل التي تنتظروه، والسيّاف منشغل بإعداد أدوات الضيافة التي رأى ونوس أنها تليق بمقامه الأثابته ونحياته... وهكذا يتحوّل حلمه إلى كابوس يقوده إلى حتفه، فهو لم ينجح في تحقيق أيّ من مطالبه، بل إنه يزول إلى شخصية منكسرة استخفت بكلّ شيء من أجل الوصول إلى متاعها حتى تحطمت، فلنقت عتق «جابر» إذ لم يجد من يجبر كسره وتحوّل رأسه في مشهد تراجميدي كوميدي إلى ما يشبه الكرة التي يذفها السيّاف إلى الحكواتي بتشف مقيت «قهقهة شامتة متشفية» وبدت غفلته أكبر من فطنته، وطمعه أقوى من حُلوه... استخفّ بالسياسة ورجالها فاستخفوا به، ورفع شعارا تخليا هو قوله: «لكل عملة وجهان، والمهمّ أن تغيل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب»، فكان أوّل ضحايا مبدته، وإذا هو عملة ذات وجهين راهنت على الوجه الكاسب، لكنها وقعت على الوجه الآخر...

ويتحوّل سقوطه، مع نهاية المسرحية، من فشل فردي إلى فجيعة عامة تعمّ مظاهرها المدينة وأهلها، فتزول مفامرة رأس الملوك جابر التدرج كالكرة إلى تجربة موضوعية انتهت احتقانا نغص على زبائن المقهى انجذابهم إلى هذه الشخصية المرحّة، وخيبة أحبطت جميع انتظاراتهم، وتبقي على الأرجح حسب انتظار المؤلف سعد الله ونوس مولدة ودرسا وعظة سياسية يخرج بها المتفرجون الحقيقيون من قاعة العرض، وهو الذي يردّد: «المسرح الذي نريده... هو المسرح الذي يخلق ويزيد المتفرج احتقانا!»

2 - عامة بغداد :

أ- عامة الرجال والنساء:

تربطهم بجمهور الزبائن أوجه شبه متعدّدة، فهم يحصلون مثلهم أرقاماً، ولا يبدو تمييزهم بالأعداد الترتيبية (الأول/ الثاني...) في مقابل الأرقام العادية (1 - 2 - 3...) المستخدمة مع زبائن المقهى لا يبدو ذا دلالة واضحة. والأرجح أنّ يكون القصد منه تيسير التفرقة بين المجموعتين، يستثنى من ذلك «الرجل الرابع» الذي يختلف عن البقية اختلافا عميقا، فهو وإن كان الأخير في الترتيب الأوّل بل الوحيد في درجة الوعي بما يجري ويخطورة

وشخصيته لا تبدو في المسرحية قوية ولا ماسكة بزمام الأمور، فشقيقه عبد الله هو منبر شؤونه يوجد لكل مازق مخرجاً لإنقاذ عرش أخيه وإن كان ذلك على حساب البلاد والعباد. فهو المتصر بالله وبعيد الله على تلك الأوضاع المائجة المضطربة، لا يربطه بالانتصار غير اسمه، فهو متحمل للأحداث وليس فاعلاً فيها ومتحدث عنه أكثر من أن يكون طرفاً في الحوار، ولا يظهر إلا في مشهد وحيد مع شقيقه.

4 - ملك العجم : منكم بن داود :

لأسبه دلالة لافتة، فقد اختار له ونس من الأسماء ما يجمع بين التديبر السري التأمري وإغواء النوايا في طي الكتمان وبين الانتساب إلى أحد أنبياء بني إسرائيل. ملامحه تنم عن فطرسه ولؤمه وقد جسد سيّاه «لهب» هذه الفطرسه اسماً وسمى، ودولته توحى بالعظمة والسطوة والمهابة التي «تهتز لها القلوب» (قوة عظمى نهتج الخلافة في بغداد). أمّا علاقته بدولة العرب المسلمين فكانت على عداء مستحكم متوارث؛ فهو ينتهز فرصة الخلافات الداخلية لتحقيق حلم قديم بالانقضاض عليها وإذلال أهلها بالنقض والتشريد وانتهاك الأعراض، وفي جميع هذه الخيالات/إحالات موجية على الواقع السياسي العربي المعاصر وبعض ملامحه الإقليمية والدولية...

ثالثاً: الشخصية الضمنية: مخاطب ونوس أولاً وأخيراً:

يبقى من شخصيات المسرحية شخصية جمعية تطابق زبائن المقهى في المسرحية الإطار، وعامة الناس في بغداد في المسرحية المضمّنة، وهي «شخصية» الجمهور الواسع، الجمهور الحقيقي من المتفرجين في القاعة. ويمكن أن نعدّها جزءاً من الفضاء المسرحي أو شخصية تمّ استدعوا تجوّزاً «درجة المسرح الصفر» التي سبّر ذكرها في القسم الثاني من هذه الدراسة. هذه الشخصية تبدو في هذه المسرحية التي تريد أن تندغم مع المعيش الشخصية الصامتة المتفرجة المظلمة من وراء ركائم الجدار الرابع المنهدم، لكنها في واقع الأمر الشخصية المدعوة للمشاركة، وهي من هذه الزاوية قد تكون من أهم الشخصيات التي تشغل بال المؤلف.

وجود صلة تربطه بالملوك منصور من بعض الوجوه، وبدرجة أضعف بالزبون الرابع؛ إذ يشترك ثلاثتهم في نضج الرؤية ورفض التهوّر وروح المغامرة والفردية على تفاوت بينهم في ذلك. ولشخصية الرجل الرابع أيضاً صلة بشخصية الحكواتي في المسرحية الإطار، ولعلّ هذا ما يفسّر اشتراكهما في المشهد الختامي في توجيه الرسالة إلى جمهور القاعة (يجعله المؤلف يتنصّ من بين الموتى ويقف إلى جانب الحكواتي). ويتبيّن ممّا تقدّم أنّ الرجل الرابع صوت المؤلف وحامل الرسالة البديلة لرسالة الملوك جابر.

3 - خاصّة بغداد :

1- الوزير محمد العبدلي :

يحمل اسماً وسمات تميّزه شأن جميع شخصيات الخاصّة والحكام، وقد رسم الحكواتي ملامحه الخلفيّة العامة وحالته قبل ظهوره على الركح رسماً كاريكاتورياً شنيعاً يحمل على الفور منه ويغضه، فملامحه تدلّ على أنّه رجل في الأربعين/بدين/ منقبض الأساير/ فحود سافق «بخفي حقداً دفيناً بمور»، يعطس كلّ دسّ سرفاق في منجزه. وطباعه تسمّر باللؤم المتأصل الذي يظهر حتى على تقاطيع وجهه كما أنّ حالته النفسية والنفسية تنعكس ما يطعن من شدّة القلق والانفعال وسوّر (يسوي) عيه الصحر والعصية). أمّا شخصيته السياسية فترسم ملامحها كالآتي: إنه شخص طامع في الاستيلاء على السلطة، مُستَنقو بالأجنبيّ على غريمه لتحقيق دسائسه ونوابه، داهية يقرّ حساباً لخطط الخصم ويخطط لتحقيق مآربه ويعقد الولاءات لإغراء القزاد واستمالة الأنصار وضمان ولائهم (وعلى رأس هؤلاء ناصحه المقرّب منه عبد اللطيف). ومن سماته كذلك أنّه مستغف بالمخاطر التي تحقّق بالبلاد غير معنيّ بغرباها من أجل مصالحه («البلش الغازي يأتي لبحمي مصالحنا ويجهّز لنا كرسى السلطة، فمادّا بهتّا بعد ذلك؟» - ص 98)، مستحف بالعامّة أيضاً محترق لها يعرف كيف يسكتها عند الحاجة («ومن يبالي بالعامّة؟»).

ب- الخليفة «شعبان بن المنتصر بالله»/ شقيقه عبد الله :

استوحى ونوس اسم هذا الخليفة من التراث (9)

ولعلّ ما يجوز لنا أن نعدّ الجمهور - هؤلاء المتفرّجين على المتفرّجين - «شخصية» على الرغم من عدم مشاركته في الأحداث مباشرة (شارك فيها من يتلوه على الركع)، أنّه يتحوّل في المشهد الأخير من مخاطب ضمنيّ أو «مخاطب بالقوّة» (interlocuteur potentiel) إلى مخاطب مباشر مصرّح به لفظاً في نصّ المسرحية «كاف» الخطاب وتأنّؤه وتون الجماعة وصيغة الجمع: «نحدّثكم»/ «إذا وجدتم أنفسكم»/ «تصيحون على خير».. وهو مخاطب مدعوّ إلى الفعل لصنع المستقبل استعادة من المثل السليبي الذي ضربه المملوك جابر وعلمة بغداد وزيتان المهقي المتفرّجين.

إنّ ما يمكن استخلاصه عن هذه الشخصيات إجمالاً أنّها على تنوعها ترمز إلى أصوات أو مواقف وتعدّ نتاجاً لوضع تاريخي عامّ يريد المؤلف التنبه إليه، فما يشغل ونوس ليس وضح ملامحها ولا فعلها في الحدث المسرحي بقدر ما يشغله ما تشير إليه الشخصية في «اللعبة» المسرحية، وهو لم يهتمّ برسم تفاصيل حياتها النفسية ولا صلاتها الاجتماعية إلّا بالقدر الذي يخدم الهاجس التيسيسي المركزي. يقول في مقدّمة مسرحيته «حفلة سمر من أجل 5 حزيران»: «ليكن في أعين المسرحية شخصيات بالمعنى التقليدي للشخصية... إنّ فهمّ أصوات ومظاهر من وضع تاريخي معيّن، إنّ الأفراد لا يملكون أيّة أبعاد خاصّة ولاملحهم ترسم فقط بما يضيفونه من خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام»؟ (10)...

5 - اللغة :

لغة الكتابة المسرحية - كما هو الحال في سائر نصوص ونوس - بسيطة تلزم الفصحى، لكنّها لا تتحرّج من استعارة اللفاظ قريبة من معجم العاميّة وتعايرها («ما علاقة أمثالنا في ذلك؟» ص 76 / «كفى الله الشر») ومن أمثالها («من يتزوّج أمّا نناديه(نناده) عتّنا»-ص 84 / «ابعد عن الشرّ وحقن له»-ص 77). فهي لا تخرج عن لغة الأدب والحضارة والتراث لكنّها تفيد بما قد تضفيه العاميّة على العبارة من قوّة التأثير أو تجسيد الصلة بالمعيش اليوميّ. إنّ لغة ونوس المسرحية تعكس موقفه

من قضية العلاقة بين اللغة والواقعيّة في الفنّ، إذ يدعو ونوس إلى تجاوز إشكالية الفصحى والعاميّة، و يرى أنّ تأصيل المسرح في الواقع لا يعني استخدام العاميّة بالضرورة وأنّ الكلام بالفصحى لا يمكن أن يكون حائلاً دون الواقعيّة، وهو بذلك تجاوز إشكالا سبق أن طرحه أدباء الجيل السابق من الكتاب والمسرحيين من أمثال توفيق الحكيم ومحمود تيمور وغيرهما. يقول ونوس: «فكما أنّ الكلام بالعاميّة لا يكفي لكي يفضي على الشخصية سمة واقعيّة، فإنّ الكلام بالفصحى لا يمكن أن يكون حائلاً أمام أن يكون النموذج واقعيّاً، وهو موقف يندرج ضمن طموحه إلى اتّحاء الفروق بينهما يوماً والتقاء السجلين اللغويّين الفصحى والعامي في مستوى وسط يتيسر الأوّل والرقّيّ بالثاني..»

6 - الديكور :

يلفت النظر بساطته المقصودة، وإلخاح المؤلف على ذلك واضح في أكثر من إشارة ركّحية (قطع من ديكور وسلم والواح...)، فهو ديكور متنقّل يحمله الممثلون متى احتاجوا إليه ثم يسحبونه (يضع الممثلون قطع الديكور ويركّبونها في تمام الجمهور). ويمكننا أن يعدّ الديكور في ساطته والكشاف تركه أحد مظاهر التأثير المسرح الريشني في هذه المسرحية.

II - ملاحظات حول موقع «المغامرة» من اتجاهات المسرح المعاصر وفنونه:

1 - المسرح داخل المسرح :

تشكّل الأحداث، في 17 مقطعاً حوارياً من مجموع 22، مسرحيّة مضمتة، فيتحوّل الممثلون من زبائن المهقي إلى متفرّجين يتابعون مغامرة ينجزها «بطل» لها هو «جابر»، وتقوم تقنية المسرح داخل المسرح في «مغامرة رأس المملوك جابر» على ذلك التركيب المزدوج الذي يستند إلى توظيف التراث والحكاية الشعبية.

ويتعمّد المؤلف طوال المسرحية المرواحة بين مستوى المسرح الأوّل المتمثّل في المهقي ومن فيه، ومستوى المسرح الثاني في بغداد، بل إنّ ونوس يعمد، حين ينتقل

إلى أن يروا صورتهم منعكسة على مرآة شخصيات بغداد. وهذه المطابقة بين المستويين الأول والثاني دعوة ضمنية إلى ممارسة مطابقة أخرى بين المستوى الأول في المقهى وما يمكن أن نستبه تجزؤا «المستوى الصفر» من المسرحية، وهو واقع المشاهدين في القاعة وفي الحياة عامة. لكن من دون أن يؤول الأمر إلى التماهي التام كما ذكرنا، إذ يفسد ونوس على هؤلاء فرجتهم ويمكر صفو المرأة أو يجعلها بلعبة الخفاف والإياب في الزمن مخدّبة تعلي المعايير وتضخمها.

هناك إذن ازدواج زمني يقوم على هذا التزامن المتعمد أو بالأحرى على مفارقة زمنية متعمدة يتم بواسطتها مزج الممثل بالمتفرج في حدث مسرحي واحد، كما يقول د. علي الراعي (12)، ومن أمثلة ذلك أن يتوازي تعليق زيون المقهى مع موقف حواري تراثي «بغير الخادم مكانه - استجابة لطلب الزبون - بما يتابع جابر كلامه دون أن يتوقف» (ص 65).

2 - توازي عدد من شخصيات المستويين المسرحيين، وتوازي الحوار بينها (زيائن المقهى من المسرحية الإطار وجابر ومنصور مع شخصيات المسرحية المضمة مثلا).

3 - تحول الممثل إلى متفرج (خادم المقهى يقف ويتفرج على جابر ومنصور وهما يلعبان لعبة المراهنة بالقرش، فيصبح ممثلا للمستوى الأول متفرجين يرى فيهم المشاهدون انعكاسا لوضعهم «يتوقف الخادم فجأة... ويتبه ناحية الممثلين» (13).

4 - نقل صورة القاعة إلى الحشبة: وله عدة تجليات أوضحها مشهد الاستراحة، فتمثلا يُعطى المتفرجون في المسرح استراحة يستريحون خلالها بعض الأحداث أو يقيمون ما شاهدوا أو يتألون قسطا من الراحة (كما يفعل الحكواتي)، يُجح زيائن المقهى «استراحة»، يريدوا في الحقيقة أن تكون بالنسبة إليهم وإلى جمهور المشاهدين في القاعة فترة تأمل وتقييم لهم ما يجري وبناء موقف منه، تقييم تصرف الشخصية الرئيسية «جابر» وما ترمز إليه، وتوقع ماله بالتشويق إلى بقية الأحداث («وإذا إلى جابر يا عم موسى»).

5 - التفتيش المكشوف: قيام الممثلين بأكثر من دور (منصور/ الرجل الرابع مثلا)، فالممثل نفسه يتفرج على

إلى المستوى الثاني، إلى المزج بين المستويين في المشهد الواحد إمعانا في كسر الإيهام وإسقاط القناع من حين إلى حين، ومنعا للتماهي مع الممثل لكي تبقى اللعبة مكشوفة باستمرار أمام الجمهور (تضخم الجدار الرابع الذي كان يوصى في المسرح الكلاسيكي بتخيئه والمحافظة عليه بين الحشبة وقاعة العرض)، فيجعل زيائن المقهى يطفون على السطح ويقطعون على المتفرج من حين إلى حين دهشة وانغماس في أحداث المسرحية المضمتة، يمتزجون «لعبة» الزمان والمكان مثلما خرقها رأس «جابر» المتدحرج من قصر بلاد العجم إلى يدي حكواتي المقهى ومزمد البغدادية في المشهد الختامي حين امتحت الفواصل بين الحشبتين.

وإذا كان ازدواج التلفظ (la double énonciation) أحد أبرز خصائص النص المسرحي بعامة، فإنّ اللافت في «المغامرة» تراكم ثلاثة مستويات من التلفظ كلما انتقل الحوار إلى المسرحية المضمتة، فالرجل الرابع المتحدث في بغداد مثلا يخاطب الشخصية الماثلة أمامه أولا، لكنه يتجه بكلامه ثانيا إلى زيائن المقهى الذين يعقون أحيانا على ما يشاهدون، ومن ثمّ يكسب ملفوظه دلالة ثالثة في أذهان المتفرجين الحاضرين في القاعة.

إنّ هذا الاختيار الفني أتاح للمسرحية اتساعا وكثافة في الفضاء الدرامي وتعدّدا في الأصوات «لصوت الممثل» في بغداد ومن ورائه صوت المؤلف - صوت الممثل/ المتفرج في المقهى ومن ورائهما الصوت المطلوب لجمهور قاعة العرض في ما يشبه لعبة المرايا المتعاقبة تعكس إحداها صورة ما في الأخرى، لتتردّد جميعها إلى الواقع، ذلك أنّ المسرح داخل المسرح بما هو تخيل مضاعف أو هو تخيل التخييل، يمكن أن يعدّ ضربا من ضروب الارتداد «الجبري» إلى الواقع (تخييل التخييل = الواقع)، فهو نوع من التفكير في الموقف التواصلية الذي تتيحه المسرحية بين الممثلين والمتفرجين، أو ضرب من التواصل عن التواصل (11).

أبرز مظاهر هذا التركيب الفني المزدوج في «المغامرة»:

1 - التوازي بين الماضي والحاضر. التراث ثوب يلفّ مشاغل معاصرة - وأوّل مظاهر هذا التوازي الانتقال في الزمان من زمن تخييل أصلي إلى زمن تخييل داخلي، وهو أسلوب فني لدعوة المتفرجين الجالسين في المقهى

لعبة الفرجة وإلى قواعد اصطناعها (بين الممثل والشخصية مسافة تحول دون حصول التقمص).

6- الحوار المباشر والاندماج الكلي في الموقف : يبلغ الاتصال بين المستويين المسرحيين درجة الحوار المباشر، فينبه الزبون (2) من المسرحية الإطار الرجال والنساء من المسرحية المضمنة إلى خطر الانسياق وراء الرجل الرابع، أو يحاور الزبون (2) هذا الرجل الرابع قائلا:

«أخي نزل هذا السلم عن ظهرك.

الرجل الرابع : (يقطع التمثيل ملتفتا إلى الزبائن) أه لو أستطيع!-(ص 81).

7- ذويان الفواصل الزمنية وافتتاح المسرحيين إحداهما على الأخرى بحر الجمهور في المشهد الختامي (يلتقف الحكواتي رأس جابر الطائرة من يدي السيف في المشهد ما قبل الأخير) تسقط آخر علامات التمثيل بسقوط فواصل الزمان والمكان...

وينتج عن هذه التقنية التي برع ونوس في استخدامها بناء مميز للمسرحية يقوم على مسرحية من الدرجة الثانية تتمثل في الموازنة بين ثلاثة مستويات متراكبة

* المستوى المسرحي الثاني المتمثل في الجدال الجدلي

* والمستوى المسرحي الأول في المقهى.

* والمستوى الضمني الذي أسميناه درجة المسرحية الصفر (un degré zéro de théâtralité)، وهو مستوى الواقع المعيش في قاعة العرض بجمهورها الحقيقي حيث تعدل «كثافة العلامات» (14) l'épaisseur des signes حسب تعبير رولان بارت الذي استوحينا منه هذه التسمية، وفي المجتمع الذي تعد القاعة شريحة مصغرة منه. ويزداد حضور هذه الدرجة حين يتحول هذا المستوى الثالث في المشهد الختامي من مستوى ضمني إلى مستوى معن صريح مثلما ذكر أعفا.

ويمكن تلخيص هذا البناء في شكل ثلاثيات متراكبة نرى فيها بتحديد أطراف الخطاب الرئيسية:

* البات ويثله الرجل الرابع في المستوى المسرحي الثاني، والحكواتي والزبون الرابع - وإن كان ذلك بدرجة أقل- في المستوى الأول. أما في المستوى المسرحي الصفر

فيمثله ونوس نفسه، وهذه الشخصيات على اختلافها تنطق بصوت المؤلف وتحمل الرسالة البديلة لرسالة جابر.

* والمتلقون: وهم رجال بغداد ونساؤها (المستوى الثاني) وزبائن المقهى (المستوى الأول) ومن ورائهم المتفرجون (في المستوى المسرحي الصفر).

* ومضمون الرسالة (وهي عاقبة المغامرة الفردية والانتهازية عند «جابر» (المستوى الثاني)، وكذلك عاقبة الاستسلام واستمراره الهروب من مواجهة الواقع إلى الخيال اللذيذ عند زبائن المقهى (المستوى الأول)، والرسالة التيسية الداعية إلى استخلاص العبرة والوعي بالواقع لتغييره، والتي يوجهها ونوس إلى المشاهدين في القاعة والمجتمع.

(انظر الشكل التلخيصي التالي)



بينة المسرح داخل المسرح في «مغامرة رأس المملوك جابر»

2 - مسرح التيسيس مدخل لدراسة مضامين «المغامرة»:

لا تخلو مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» من إثارة بعض القضايا ذات الطابع الحضاري أو الثقافي التي لا تفصل عن رؤية المؤلف السياسية، وتحمل آثار المرحلة السابقة من تجربته المسرحية والمسائل الفلسفية والفكرية التي شغلته خلالها. ومن هذه القضايا مثلا:

- لا معنى للحياة من دون حرية: وإن كان يبدو أنَّ هذا المبدأ خرج في المسرحية من حدود المفهوم الفلسفي ليصاغ صياغة اجتماعية سياسية، وذلك من خلال اهتمام ونوس بإبراز حقارة الوضع البائس الذي يرضاه الناس

والتغيير من وضع «الغابات» و«الكلاب المملوكة». وهذا وجه من وجوه رفض واقع الهزيمة وتحمل الشعوب مسؤولية نحت مصيرها، فالتحرر من العبودية والاستغلال والمقر والخروج من زمن الهزيمة لا يكونان بمغامرة فردية ولا بمجازفات طائشة، بل يخضعان لحماية تاريخية، وهما مرهتان بفعل الإنسان وإرادة الشعوب وقرارها الاستسلام لمصيرها أو العزم على تغييره.

- الدعوة إلى تحرير الفكر والتسلح بالفكر النقدي ونجاوز السلبية.

- تغليب العقل على العاطفة : اجتناب التهور والاندفاع الأعمى وراء الرغائب.

- كما نجد في المسرحية نقدا لبعض «القيم السلبية»، وعلى رأسها الانتهازية والتكالب على المصلحة الفردية والمجازفة في سبيل تحقيق المطامح بكل ثمن.

غير أنَّ المضمون المركزي لهذه المسرحية مضمون سياسي، يستند إلى رؤية وتؤس إلى ما يسميه «مسرح التسييس»، ولا يمكن أن نفهم تلك القضايا الحضارية والثقافية في معزل عن خلفيتها السياسية.

- ونوس والمسرح الجديد :

يبدو ونوس في فهمه لوظيفة المسرح قريبا من الممارسات المسرحية التي عرفها الغرب منذ أعمال الألمانين يسكاتور وبريشت (رائد المسرح الملمع)، وتجارب «بيتر فايس» و«بيرتلدلو»، والفرنسيين «جان لوي» و«جان بول سارتر» في المسرح السياسي، وأعمال كبار المخرجين والممثلين (من أمثال «جوني» و«جان فيلار» رائد المسرح الوطني الشعبي في فرنسا و«جان ماري سيرو» و«أريان موشكين» (في مجال مقارنة المائدة التاريخية لمعالجة الواقع الراهن) و«جان لوي باؤو»...

وقد عاش ونوس مثل هذه الأجواء أثناء إقامته بفرنسا في الستينات (حركة ماي 1968 الطلابية وما اكبتها من تيارات فنية في مجالات عدة من بينها المسرح) زمن انتشار الموضة «التقدمية» وما حث بها من رؤية «فضائية» ترى في الفن عامة وسيلة لتحقيق غاية سياسية، وأداة الدعاية في الفكر والفن والسياسة، والتثقيف، (حسب عبارة إروين يسكاتور- 1929) (15). وفي باريس عاش ونوس حركات «المسرح المناضل» و«مسرح الفعل» و«المسرح

التجريبي» و«مسرح الارتجال» و«الهابينغ» (happening)، وغير ذلك من أشكال المسرح التجديدية التي عرفت بفرنسا في تلك الفترة (16)، ودرس أثرها في تطور الحركة المسرحية الغربية مثلما عايشه كتابة وتثيلا بفضل ما أقامه من صلات فنية مع عدد من المخرجين ودارسي المسرح العرب والفرنسيين، فشكل ذلك كله خلفية فكرية وسندا نظريا أفاد منه وأسهم في تأصيله في المسرح العربي المعاصر...

يحرص سعد الله ونوس على تمييز مسرحه التسييسي عن المسرح السياسي، و يحرص بالأخص على تمييزه عما يسميه -استقاصا- «مسرح التنفيس»، فيدعو في مقابل التنفيس إلى التسييس، وإلى «مسرح التحريض» بدلا من «مسرح التفرغ» (نمت بذلك عدد من المسرحيات التي شهدتها الساحة الفنية مشرقا ومغربا خلال السبعينات خاصة، وهي مسرحيات ذات نزعة سياسية نقدية ساخرة تقوم على الإيحاء وتعتمد الإضحاك أداة رئيسية لأيضال رسالتها النقدية).

- عن خصائص المسرح التسييسي في «المغامرة» :

يحمل مسرح التسييس عند ونوس رسالة سياسية لهايولوجية واضحة يعمل على بثها في وعي المشاهد، و يحرص على تحويل المشاهد إلى فعل واع مسؤول، فيطالب المشاهد بالخروج من دور المتفرج السلبي إلى دور الشريك الفاعل، وهو يؤمن بالفعل ويدعو إليه، كما يحمل في رساله الايديولوجية دعوة إلى الترفع عن المشاغل الفردية اليومية الصغيرة من أجل التأثير في الواقع وتغييره وتحقيق الحلم الجماعي بتغيير أوضاع الطبقات الكادحة.

- بعض تجلياته في «المغامرة»:

• الخروج من دور المتفرج السلبي : (موضوع الحوار بين المملوكين «جابر» و«متصور» في المسرحية صورة لسلبية المواطن العربي وتحمله الأحداث من دون أدنى مشاركة فيها

• فتح آعين الناس وأذهانهم، فوظيفة المسرح إثارة السؤال والدعوة إلى فهم الأسباب الكامنة وراء الأحداث لتفسيرها واتخاذ موقف منها (د أنقل كالمعميان لا نعرف إلى أية نهاو تدقنا الأحداث ؟) وتحرير العقول من مجموعة من الأوهام والأفكار الخاطئة (مثل وهم إخلاص الفردي - إثارة السلامة الفردية والولاد بالصمت هما الطريق إلى

الأمان «بعد عن الشرّ وعن له» ترك السياسة لأهلها لما تجرّه على المشتغلين بها من الويلات...».

• للمثقف الواعي أو «الناضل السياسي» دور أساسي في استنهاض المجتمع المستسلم نساء ورجالا (أثر التوعية في بعض مواقف التأنيب والاعتراض أو النقد لدى زبائن المقهى: «مساكين دائما مثل الأطرش في الرقّة»، وتلمس هذا الأثر كذلك من خلال الحوار بين رجال بغداد ونسائها).

• رفض واقع الهزيمة، وتحميل الشعوب مسؤولية صنع مصيرها، فالتحرّز من الفقر والاستغلال يخضع لختمة تاريخيّة لا محالة، لكنّه رهز إرادة الشعوب وقرارها الاستسلام أو التسيير.

• العلاقة التسلّطية بين الحاكم والمحكوم: تحمل المغامرة صورة للحاكم قوامها الحكم الفردي وحتى الاحتكام إلى الرغبات والذوات الشخصية والأزمات والخلافات والوشايات والكائد والترهيب، وصورة للمحكوم تقوم على الانصياع والاستكانة والتغيب والخوف وضغط الحاجة والغلاء والنعلم الثقة والانصراف عن شؤون الحكم وأخبارهم («غير المحطة يا أبو محمد»)؛ المهم أن يخلصنا الفرّان ونذهب إلى بيتنا» عملا بالمثل الشعبي الذي تجرّله إلى شعار الاستسلام: «من يتزوّج أمنا نطّقه عجم». وقد صوّرت المسرحية العلاقة بينهما علاقة صراع متجدد بين الطبقة الحاكمة ومن يواليها من أصحاب رؤوس الأموال (كبار التجّار الجشعين...) وأصحاب المصالح والمتنفّذين، وبين عمّامة الشعب وما تعانیه الطبقة العاملة بالتحديد من استغلال ونهب وحرمان من أبسط الحقوق وتسلّط بشتي وسائل الترهيب، وهو صراع يصطبغ بعنف واضح في أكثر من موضع. ونلمس في هذا كله أثر رؤية إيديولوجية تتحاز إلى مصالح الطبقات الشعبية.

• الأخطار التي تهدّد أمن الأمة: وهي نوعان خطر خارجي وآخر داخلي. أمّا الخطر الخارجي المحقق فيتمثّل في العدو القادم من بلاد العمم يتحين الفرصة للانقضاض على المدينة وأهلها. وقد مثّلت رسالة الخيانة التي خُطّت على رأس جابر إيدنا بأن الفرصة قد سنحت، وإعلانا سياميّا لا يقبل التأويل بأنّ الخيانة هي سبيل الأعداء لإذلال الوطن والأمة. وأمّا الخطر الداخلي فيتمثّل في الصراع على السلطة (الانقسامات- الدسائس السياسية والخلافات الداخلية

القائمة على المصالح الضيقة - الاستنجاذ بالأجنبي استقواء به على الخصم المحلي...)، ومؤدّي هذه الرسالة السياسية الثانية أنّ الانقسام والخلافات هدّد للمكان من الداخل يشبه انتحار من يقدّم رأسه للسيف طمعا في نيل الخطوة.

• الخطاب التوجيهي التعليمي المباشر: تنتهي المسرحية بتحميل الجمهور بمستوياته الثلاثة (عمامة بغداد/ زبائن المقهى/ جمهور القاعة) المسؤولية: مسؤولية في الحكاية تتصل بتقريب موعد حكاية النصر أو إعادها، ومسؤولية في الواقع المعيش تتصل بهذه العاقبة المفجعة التي هي المآل الحتمي للاستسلام واللامبالاة والتواكل («الأمر يتعلّق بكم»- ص 168). وقد ورد خطاب «البيداغوجيا السياسيّة» في هذا المشهد الختامي توجيهاً مباشراً أقرب إلى العداية والتعبئة السياسية، وتميّز مضمونه التسييسي بطابع حجاجي مشبع بشحنة خطابية تأثيرية قوية، وبصياغة شعريّة مؤثرة.

3 - من خصائص المسرح البريشتي المتجلىّة في «المغامرة»:

تحمّل المسرحية رُفد ثقافة ونوس المسرحية وخبرته المستندة إلى معانيّة عدد من تيارات المسرح الجديد كما سلف. تحمّل المسرح البريشتي والتجارب المثائرة به. ويمكن أن تشير إلى عدد من مظاهر هذه الاستفادة نعدّها مجملة من خلال الخصائص الآتية: من مظاهر انخراط المسرحية في المسرح الملحمي البريشتي:

1 - تجرّبة الفعل الدرامي (مسيرة الأحداث) وكسر خطّيته التي كانت في المسرح الكلاسيكي تؤدّي إلى تهاوي المشاهد مع الشخصيات.

2 - اعتماد جماليّة لا تقوم على الإيهام ولا على خلق الدهشة أو الاندماج، وإنّما تتمدّد كشف قواعد لعبة التمثيل (تركيب عناصر الديكور أمام المتفرّج- الممثل مثل يؤدّي دورا من دون أن يتقمّص الشخصية تقمّصا مطلقا)، بل يرد له أن يكون امتدادا للمشاهد، ويبتز عن هذه العناصر بمفهوم «المسرحيّة» (théâtralisation) أو «إعادة مسرحيّة المسرح» (rethéâtralisation).

3 - التفرّيب وكسر الإيهام المسرحي: المسرح لا يقدّم الواقع وإنّما يقدّم «تمثيلا» مسرحيا مصطنعا في قالب إشكاليّ

يدعو المشاهد إلى التفكير والتقد والفعل من أجل إحداث التغيير، ويتعمد جعل المؤلف غريباً بعملية مبادعة بينه وبين المشاهد الذي ينغمس فيه ولا يشعر به بغية توعيته.

4 - التركيز في الأفكار والواقف بدلا من العواطف والانفعالات (لا يقاط الفكر التقليدي لدى المشاهد).

5 - لا يولي على المشاهد ما ينبغي عليه فعله ولا يقدم له أطروحة يقوم بتعليمه بإياها جاهزة، بقدر ما يعني بتوجيهه بطرقه وأوضاعه التاريخية كي يستخلص بنفسه ما ينبغي القيام به.

6 - ترك النهاية مفتوحة إشعارا للمشاهد بمسؤوليته في تغيير الواقع الذي قُدمت له صورة عنه.

تطرح المسرحية إذن عددا من القضايا السياسية ذات الصلة بالوضع العربي الراهن، وتجتهد نظرة صاحبها البرشيتية إلى المسرح وسيلة لتوعية الجماهير وتحريكها وأداة للتغيير الاجتماعي والسياسي (تدفع المتفرج إلى تأمل مصيره- حسب عبارة ونوس نفسه، وهي تحمل توعية بصورة الواقع وقد غرّبها المشهد المسرحي، كما تحمل استشرافا لاحتمالات المستقبل وتنبها إلى التحذيرات والتحيزات والخيارات الممكنة، وفيها استباق للأحداث مثير وقراءة استشرافية للواقع جدد مصفوفة مدينتها... ساحات عاصمة الرشيد بالذات).

4 - «المغامرة» والأجناس المسرحية الكلاسيكية:

لا يمكن الحديث عن انتماء هذه المسرحية إلى جنس بعينه من تلك الأجناس المسرحية المألوفة (مأساة، ملهية، دراما...) بالمعنى الأرسطي الذي ساد عصور المسرح الكلاسيكي الغربي، فمن المسلم به أن ونوس يرفض تلك التصنيفات الكلاسيكية التي لا تنطبق على مسرحه ولا يجوز إسقاطها على نص مسرحيته هذه عسفا، لكنه يمكننا الحديث عن وجود بعض عناصر هذا الصنف أو ذاك في مواضع محددة لأداء وظيفه معينة (17). ومن أمثلة ذلك أننا نجد:

1 - بعض آثار الصنف الكوميدي والصنف الدرامي:

تتخلل مواقف كوميديّة وأخرى درامية عددا من مواقف المسرحية ومشاهداتها، ففي المغامرة إضحاك بالحركة حيناً (كمحركة جابر وهو يفرق مؤخرته كمن يُسَاط قفلا، أو

حركة الخليفة وهو يُسَسّ الشوق مرّة بعد مرّة في منخره)، وفيها إضحاك بالوقوف حيناً آخر (موقف سقوط سراويل الخليفة ليلا وهو نائم) بل فيها ما المواقف ما يصطبغ بصبغة «تراجي-كوميديّة» مثل كتابة رسالة إعدام المملوك على صلعت في غفلة منه.

ولا تخلو المسرحية أيضاً من بعض المواقف الدرامية التأثيرية، ومن أبرز مظاهر هذا الصنف التأثيري (pathétique) التشويق والرواحة بين الحشية والرجاء (الحشية من تقطن الحراس إلى حيلة جابر ورجاء تحقيقه أحلامه مثلاً)، واستثارة العواطف استنداراً لعطف المتفرج (كما هو الحال عند تصوير نوس العائمة واشتداده بعد فرض الصرية الإضافية ومشهد الأم التي حَفّ لبنها حتى لم تعد تجد ما ترضع به ابنها عمّا يبلغ حدّ الرمز)...

ب- حضور الصنف التراجيدي: لا يمكننا أن نتحدث كذلك عن المأساة جنساً مسرحياً متجراً للمغامرة لكننا نستطيع أن نقضي آثار هذا الصنف المسرحي التراجيدي.

والنّ رسم ونوس مسرحيته هذه نهاية مأسوية لا تخلو من قسوة وعنف بل تبلغ حدّ البشاعة أحيانا، وجعل مسيرة الشخصية الرئيسية فيها مسيرة بعض الشخصيات الأخرى (مثل مسيرة أهل بغداد عاتمتهم وعاشتهم) مأسوية/أيضا، وحقل بعض المشاهد شحنة من الأسى والحزن لرزية مصير جابر الفاجع، فإنا لا نستطيع أن نسلم بانتماء هذا الأثر المسرحي إلى فنّ المأساة إلا إذا أخرجنا هذا المفهوم من دائرة دلالاته الاصطلاحية الكلاسيكية وقصدنا به ما يطلق عليه تسمية «المأساة الحديثة» (سُمي بعض كتاب المسرح إلى إعادة صياغة أحداث المأسى الإغريقية وتحميلها معاني ودلالات معاصرة كما فعل في المسرح الفرنسي «جان أنوي» مع «انتيجون» مثلاً). فجابر - خلافا للبطل التراجيدي - لا تحركه قوى خارجية ولا غيبية، وإنما يندفع إلى صنع مصيره بجملة إرادته، وهو في اندفاعه ذاك متقاد إلى أحلامه بدوافع كامنة فيه تتحكم فيه تتحكم تلك القوى الخارقة في أبطال المأسى. غير أن الفشل فيها ليس ناجما عن شرط وجودي إنساني ولا عن نظرة فلسفية تقزّ بعجز الإنسان أو تتحكم عليه سلفا بالفشل في صراعه، بقدر ما تسعى إلى إثبات دور الوضع الاجتماعي التاريخي وأثر

السياسة المتحكمة، لكنها إلى جانب ذلك رسالة ونوس المقترحة إلى أمته وأهل زمانه، الداعية إلى أن سبيل الخروج من زمن الهزيمة السياسية والحضارية بأيديهم ورهن إرادتهم، وأن الوعي الجماعي بمعطيات تلك الظروف وفهم أسبابها، ومن ثم العمل على تغييرها، علامات على طريق الخلاص.

فجمهور زبائن المقهى، ومن ورائهم جمهور المتفرجين في «المقهى الكبير»، لم يسقط ولم يفشل، وإن لم تتحقق مطالبهم؛ لقد وضعه المؤلف في موقع القرار وحقله مسؤولية التجميل بالقصة المنتظرة والزمن المنشود. تركه ونوس ينتظر، بل انتظر معه عقدا كاملا من الزمن إثر تأليف هذه المسرحية توقّف فيه عن الكتابة، كان عقدا من التأمل والانتظار والحياة عاد قلمه من بعده كأعنف ما يكون... وهو الذي يقول عنه الناقد «بول شاولو» إنه: «يتنفس مسرحه ومسرحه بتنفسه» (18).

وإذا كانت مقامرة الملوك جابر قد بدأت ملحمة واهمة قبل أن تنتهي مأساة فاجعة، فإن مسيرة بقية الشخصيات ظلت في معظم مشاهد المسرحية مأساة تنتظر الملحمة. «مغامرة رأس الملوك جابر» حكاية المأساة التي ينبغي ألا تكون، فهي مأساة المثل السيئ الذي ضربه ذلك الملوك مأساة الفرد وقد استحوذت عليه أنانيته مقابل ملحمة الجماعة بحركتها الاثثار والغيرية، مأساة الفعل الجماعي القاتل والمقامرة الفردية التي لا يمكن إلا أن تكون خاسرة، وهي في المقابل ملحمة الفعل الآتي، ملحمة لم يثن أوانها. إنها - في انتظار ذلك، أي في انتظار أن يصل الشيخ منس الحكواتي إلى قصة الطاهر، والزبائن يتفرجون - مأساة محكومة بالأمل!

الحتمية التاريخية التي تنتج عنه (وإن كان هذا لا يمنع فلسفيا من أن نطرح حول موقع الإنسان السؤال الآتي: إلى أي حد يمكن أن تتحوّل هذه الحتمية إلى شرط إنساني متحكم مصدره المجتمع أو التاريخ بدلا من الآلهة؟ وهل ينبغي ذلك دور الإنسان الفرد في التاريخ؟).

ومهما يكن الأمر، فإن أي محاولة لتصنيف المسرحية وفق الأجناس الكلاسيكية لا يمكن إلا أن تتصتف على هذا النصّ غير التقليدي، أمّا من ناحية الحكم على موقف ونوس فمن غير الوارد أيضا اتهام ونوس بالسداوية أو بالياس؛ ورسالة المسرحية كلّها قائمة على محاربة الاستسلام والعجز، والأرجح أن هذا السقوط الحتمي هو المصير الذي أراده الكاتب لكل ما يرمز إليه جابر ولما يمكن أن يؤدي إليه الوضع الاجتماعي العام الذي رسمه من قبيل إعطاء المثل السيئ والتنبية إليه كما تقدّم، بل من الثابت أن في تعدّله ترك النهاية مفتوحة والأمر موكولا إلى المتفرجين أبلغ مصداق لتلك الجملة التي وردت في كلمته التي ألقاها بطلب من منظمة اليونسكو بمناسبة اليوم العالمي للمسرح في 27 مارس سنة 1996، وتحوّلت شعارا له طيلة فترة صراعه مع المرض وبعد رحيله خاصة، وهي قوله: «إننا محكومون بالأمل! أ ألم يقل على لسان الشيخ منس الحكواتي منذ البداية: «لا تخافوا... ستأتي سيرة الطاهر...» (19).

في انتظار الملحمة...

إن مسرحية «مغامرة رأس الملوك جابر» هي من هذه الزاوية مأساة الإنسان الفرد يتوهم أن سبيل الخلاص والحريّة متاح خارج المجموعة فضلا من أن يتحقّق ذلك على حسابها، وأن التغيير يمكن خارج الظروف الاجتماعية

الهوامش والإحالات

- (1) شرعتها بعد ذلك وزارة الثقافة السورية سنة 1971، ثم قامت دار الآداب ببيروت بنشرها في هذه طبعات، وتعتمد في هذه الصعحات الطبعة البائدة الصادرة عن دار الآداب سنة 2006 (126) صفحة من الحجم الصغير - ص 41-168) يزيد التفصيل عن مؤلفات ونوس وتواريخ نشرها، انظر الموقع الذي يحمل اسمه على الأنترنت.

www.Saadallahwannous.com

تجليات السخرية في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» لسعد الله ونّوس

علي البوجديلي / باحث، تونس

التلفظ، والغايات المقصود تحقيقها تفحص الملفوظ في ذاته لاستجلاء «خطئه الخطائية وخصائصه الأسلوبية والحجاجية، أي آليات اشتغاله لتوليد السخرية» (5). ويمكن أن يوضح لنا الرّسم اللاحق أطراف عملية السخرية

عملية السخرية

المسحور به هوئته (فرد، مجتمع، قيمة، ذات) وصفه الاجتماعي وصفه الثقافي	المقام أو السياق ملابسات عملية التلفظ معلمات السخرية	السّاحر بنية السّاحر غايات السّاحر
--	---	--

ولهذا سنتناول تجليات (6) السخرية في مغامرة رأس المملوك جابر، في محاولة لتدقيق مفهومنا للسخرية، وبلورته في قرارة تروم أن تسير أخوار هذا النصّ الحدائثي. ولعلّ ما يستوقفنا في هذا المجال، أنّ السخرية في مغامرة رأس المملوك جابر مفهوم لم يبلوره النقد الأدبيّ الذي عني بهذا النصّ أو تناوله بالدراسة والبحث. ولم

اخترنا لمقالنا العنوان الآتي : تجليات السخرية في مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونّوس (1). ويندرج هذا النّظر صلب اهتمامنا بالنصوص السّاحرة، ورغبنا في ترسّم ملامح أدب عربيّ ساحر يخترق الأجتناس الأدبية، ويكشف عن إنشائية السخرية وبلاغتها في تلك النصوص (2). فما هو مفهوم السخرية (التي نعيها)؟ وما وجه حضور هذا المصطلح في مسرحيّة ونّوس (3)؟ هل؟ وما هي تجليات ذلك الحضور؟

لقد غدت السخرية ظاهرة من ظواهر الخطاب ومفهوما من مفاهيم النقد الأدبيّ، وعنوان أدبية الأديب. وأصبحت من أدقّ المعارف اللسانية، ومن أكثرها حضورا في المباحث التسميائية والتداولية والحجاجية. ذلك أنّها تشترط لقيامها أسلوبيا مخصصا في الكلام، لا يفصح عن معناه فيستوجب تبعا لذلك «بحثا في علاقة الموصوف من الأشخاص والمواقف والملفوظ من الكلام المنجز من الأفعال، بالسياق الذي يتنظم فيه» (4).

وبعدّ القصد شرطا أساسيا لا تتحقّق السخرية دون توفّره. ولهذا تتجاوز السخرية شخصيّة الباث أو السّاحر، مثلما تتجاوز مجرد البتّة في إثباتها، وتتطلّب لذلك جهازا تأويليا يراعي إضافة إلى ملابسات عملية

تظهر في حدود علمنا بدراسة مفردة تطوّرت من قريب أو من بعيد إلى هذا الموضوع. وكلّ ما وصلنا إليه من خلال ما كتب عن وتوس وعن مسرحه مجرد لماعات متفرقة هي من قبيل الإشارة العابرة، أو الخلط العميق بين السخرية والوان من فنون القول كالمفارقة والهزل والكوميديا. وهذا ما نشطنا للبحث في هذا الضرب من المقولات، وحفزنا كي نسلط بعض الضوء على حضور هذا المفهوم في مدونة وتوس، في قراءة أولى، نرجو أن تتلوه قراءات أخرى تثير دربا تله العتمة، ومسلكا لا يخلو من عورة. ذلك أنّ السخرية مفهوم بسيط ومعقد في الآن نفسه، وهي أيضا واحدة ومتعددة، تتداخل بالهزل أنا والبضحك أونة، وبالفكاهة أخرى. ولذا فمحاولة الإمساك بالسخرية، يحتاج منا تسليط بعض الضوء على هذا النص. ولو نظرنا إلى عقد القراءة لتجلت السخرية في مسرحية سعد الله وتوس واضحة للعارض منذ عقد القراءة الأولى، فالرجل لم يكن كاتباً مسرحياً أو ناقداً فحسب، ولكنه كان صاحب مشروع ثقافي وطني، وهو إلى جانب ذلك «متفك نادر ومبدع لا يؤمن بالمسلّمات ولا يستقرّ على ما أوصل إليه»⁽⁷⁾. بل كان «توس» في فترة السبعينات مؤثرا بقدرة الأدب على تغيير الحياة، لذا كان يرفض أن «يدير النشاط الثقافي ظهوره للأحداث التي يمرّ بها المجتمع»⁽⁸⁾. هكذا يسعى وتوس الشاعر الأول إلى أن «يثير من خلال الكلمات علما مثاليا في حين يلاحظ في ذات الوقت واقعا متردّيا ضعيفا»⁽⁹⁾. وفي اللحظة التي يرفض فيها الشاعر هذا الواقع الفظيع، يعلن تشداده لذلك العالم المثالي الذي منه يستلهم رؤاه للكون والحياة والإنسان من حوله.

ولما كان أمر وتوس ما علمناه، ونصوبه النقدية وتصريحاته الصحفية لا تخفي ذلك⁽¹⁰⁾، لم يكن أفضل من السخرية وسيلة بها يعري زيف الواقع ويكشف عن خطئه. ويرى وتوس أنّ مسؤوليتنا لا تكمن في تمجيد التراث «أو في إحياء بعض جوانبه، أو في رفضه، وإنما في كتابة الصيرورة وعيها وتعميق

دلائلها التاريخيّة»⁽¹¹⁾. ولذا يقرّ جادا أنّ مستقبلنا لا يكمن في ماضينا، لأنّ التشتت الأعظم بالماضي والسكن فيه، يعرلنا عن منجزات الفكر الإنسانيّ وبمعنا من التقدّم والتسير على دروب الحداثة⁽¹²⁾ وقد وجد وتوس في السخرية بغيته، وهي التي مكّنته من إعلاء صوت النقد والفضح، وذلك بنزع القداسة عن حقيقة ما وخلخله الأشياء عن مواقعها الثابتة المستقرة، فجعلها الوسيلة المثلى لتعرية رؤيتنا إلى الماضي والتراث وحفزنا على الفعل الواعي الذي يأخذ بأسباب الحداثة والتقدّم. لقد دعا المتفرج إلى أن يؤذي دورا مهمّا في إنتاج العمل المسرحي أي أن يكون عينا ناقدة ساحرة ثائرة، إيجابية النزعة. ودعا أولا بالخال إلى أن «يعني أهميته بوصفه طرفا أساسيا في العرض، لا تقوم له قائمة دون وجوده، وثانيا أن ينهي سلبه لأن ما يدور أمامه يستهدفه، ومن ثم لا بدّ له من موقف. وثالثا أن يشعر بمسؤوليته... ولذلك يحرض وتوس الجمهور، موحيا إليه أن يكون وقحا يقطع العرض إن حاول تخديره، أو أن يتدخل ليلقن المشير درسا عن المجتمع، إن كانوا يهربون منه وعن همومه»⁽¹³⁾. ومن هنا حمل وتوس المتفرج كل المسؤولية بل يطلب بأن يكون وقحا وأكثر وعيا، يقول في هذا الصدد محددا وظيفة المتفرج كما يراها: «على المتفرج أن يحسّ بالمسؤولية... مطلوب منه أن يتذكّر أهميته كمتفرج، وأن يرفض استغلاله أو خديعته... ليتنبّه جيّدا إلى ما يقال له، ليتنبّه جيّدا إلى ما يدور على الخشبة أمامه»⁽¹⁴⁾. هكذا حتّ وتوس المتفرج على أن يكون منتبها، وأن يفكّك شفرة النصّ الشاعر، فما يعرض في قالب هازل لاه، إن هو إلّا الجذّ عنه. وهو ما قاده إلى أن يعدّ الجمهور المدخل الأساسي للحديث عن فعل مسرحي حقيقي، ولذلك قدم الاهتمام بالجمهور هو سبب استمرار المشكلات والأزمات في المسرح على حدّ قول وتوس. والبدء بالجمهور يعني «طرح مجموعة من الأسئلة تلور الإجابة عنها كل القضايا الجوهرية في المسرح. وأول هذه الأسئلة خاصّ بتحديد الجمهور الذي يتوجّه إليه العرض»⁽¹⁵⁾. وهذا يعني تحديد هوية الجمهور / الطّيقة، وصيرورته الاجتماعيّة،

تكسير الجدار الرابع (الستارة) وتوضيه بجدار تأملّي تبصّريّ. أو قل ذهب إلى إلغاء الحائط الوهميّ وألصق الصّالة بالنصّة (23). فإذا بالسّاحر والمسحور منه وجها لوجه، وإذا المسرح بمثابة أداة تحفيز، تحفّز المشاهد بما تطرحه عليه من قضايا جاذبة في قالب ساحر، علّ المتقبل يخرج من حفّز المفعوليّة إلى حفّز الفاعليّة، ومن السّكون إلى الحركة، ومن السّلبية إلى الإيجابية. حتّى يغدو الجمهور مشاركا في مناقشة مأساته ومأساة عصره وصولا إلى الوعي لنفسه ووظيفته. جاء على لسان الرّجل الرابع الذي كثيرا ما دعا النّاس إلى أن يتحوّلوا عن لامبالاتهم وسليبتهم، إذ لا شيء يتغيّر بشكل جوهريّ إلّا بعمل الجموع : «حقّق الله لا أخالفكم الرّأي ... ولكن طريق الخبز والأمان وأسفاه يمرّ من هذا السّؤال» (24). فحرقه السّؤال هي بوابة المعرفة بحسب الرّجل الرابع. ألم تكن السّخرية السّقراطيّة في جوهرها مبدئية على السّؤال ؟ بل قل على غرار سيباستيان روينيه في رعايات النّقد من أجل المحدثات : «إنّ السّخرية هي قبل كلّ شيء سؤال نقديّ، لأنها تسأل الـبيديّات، تتحرّكها، تحفّزها، تحفّز المبادئ فتقلّبها، مكتشفة في الآن نفسه هوامس الشكّ في التفكير» (25). ولهذا ربّما تخيرها ونّوس وسيلة بها يربّج السّاكن، ويدخل مستقرّ العادات البالية، ولذا تنتمي السّخرية كليّا إلى مغامرة العقل، وتغريب الإنسان المعرفيّة. وربّما لهذا وغيره فكّل «شيء ساخر، وكلّ شيء يمكن أن يغدو ساخرا، بأقلّ مؤونة وكلفة» (26).

وتجنّلي السّخرية في مسرحيّة مغامرة رأس المملوك جابر واضحة من خلال دلالة المكان وتخيّر شخصوص المسرحيّة. لقد اتّخذ ونّوس من المقهى العربيّ التقليديّ فضاء المسرحيّة الأوّل، كما تخيّر فضاء (المقهى / المدينة) في تقابل بين الدّاخل والخارج، وبين الحاضر والماضي، وهو ما يشي ببعد المسرحيّة الساخر. وتظهر غاية الساخر الأشدّ إعلاّنا منذ مفتّح المسرحيّة، حين يتنخّل شخصوص (الحكواتي / روّاد المقهى)، وحين يعود إلى التّراث يستمدّ منه حكاية تعارض حكاية

وثقافته ومكوّناته وهمومه وقضايا حياته ... أمّا ثاني هذه الأسئلة فتجّه إلى تحديد المضمون الذي ينبغي طرحه» (16). وهذا المفهوم الذي يريد ونّوس إرساءه هو مفهوم المسرح التجريبيّ عنده، يقول في بياناته «نحن في المسرح التجريبيّ سنبدأ من المفترّج، سنحاول دراسة استجاباته وعاداته في التّلوّق والقضايا التي يعاني منها، ثمّ سنحرّب بعد ذلك العنور على الأشكال، أو الموادّ الفنيّة التي يمكن أن نحقّق لنا التفاعل معه» (17). نفهم من خلال هذا الكلام أنّ ونّوس يطمح إلى أن يمتّع المسرح فعلا إيجابيّا له دوره المباشر في عمليّة التّغيير الاجتماعيّ وأن يجعل منه وسيلة لكشف خطأ وأوضاع مجتمع ما، ووسيلة لدفع النّاس إلى العمل لتغيير هذه الأوضاع الخاطئة ويعني آخر أكثر تحديدا، نحن إزاء كاتب يهدف إلى أن يحقّق «من خلال المسرح وظيفة اجتماعيّة محدّدة تطمح إلى أن ترجم صدى واحتجاجا ومقاومة وروية واضحة للمستقبل» (18). بهذا يتخذ ونّوس من المسرح أداة لتوصيل القضايا الحارقة، ولذا لم يخل مسرحه من وظيفة تعليميّة، ومن أبعاد سياسيّة واضحة يقول ونّوس في هذا الصّدد : «كنت أطمح إلى إنجاز الكلمة الفعل التي يتلازم ويندغم في سياقه حلم الثّورة والفعل الثّورة معا» (19). ولو عدنا إلى المسرح الملحميّ وما أناط به برتولد بريشت (20) من مهامّ لاكتشفنا تشابها إن لم يكن تطابقا في فهم كلّ من ونّوس وبريشت لما يجب أن تكون عليه الوظيفة الاجتماعيّة للمسرح. لقد أدرك بريشت مبكرا أنّ المسرح «في صيغته الأرسطيّة فنّ محافظ، يتوسّل بمواضعاته وتقاليده الجماليّة الثّابتة إلى تكريس القائم وتغريب المفقور عن همومه الحقيقيّة، وكان الطريق إلى خلق مسرح نورّي يعني تقويض الشّكل التقليديّ، توطئة لتثوير مشاهديه» (21). من هنا يبدو وهي ونّوس للمسرح على المستوى النظريّ حادّا للغاية، إذ يراه حدثا اجتماعيّاً في مستوى من مستوياته، وأداة لتثوير اجتماعيّ في مستوى آخر. وهنا يصل سعد الله ونّوس بعمليّة «التّمسرح إلى حدّ إشراك الجمهور مباشرة في العمل المسرحيّ عبر نفس المسافة التي تفصل الحشبة عن جمهور المشاهدين» (22). فقد عمد إلى ما أسماه

في الأصل «ظاهرها الأس (الوعي التغبيبي الزائف) وباطنها الحسد (الوعي التفريبي الصادق)» (27). وفي هذا تلاعب ساخر عميق من أغودج الحكواتي الحكيم، المحنك في عين الكاتب الضمني، البارع في عيون رواد المقهى. ومن هنا يبدو الحكواتي شخصية مهمة ومؤثرة في رواد المقهى، وصف وصفا ساخرا حركة وهبته وسأ وخيلة، نجملها في الجدول التوضيحي التالي :

العناصر الموصوفة	الشاهد النصي
الحركة	«يتقدم بحركة بطيئة» (28). «حركاته بطيئة» (29).
الهيئة	«حاملًا بيده كتابا سميكًا وعتيقا» (30).
السن	«تجاوز الخمسين» (31).
الوجه	«يشه صفحة من الكتاب القديم الذي يتأبطه» (32). «وجهه من شمع أغر» (33).
العينان	«عيناه جامدتا النظرة، توحيان بالحياد الباردة» (34).

لون من ألوان التسلية في زمن الهزائم والإنكسارات، «تتأملهم مع التراث في سيرة بيرس تعامل تخديري أنتج وعجايبها في التغني ببطولات الأجداد» (38). وتلك غاية من غايات النص الساخر الأشد إعلانا. لكن الحكواتي يعرف ترتيب الحكايات في كتابه، وهو يعلم أن حكاية الظاهر بيرس لم يحن حينها بعد، أما حكاية الليلة فهي تدور حول صراع الخليفة المقتدر بالله ووزيره محمد الملقبي في حاضرة الشرق القديمة بغداد. يقول ونوس في ذلك : «كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان خليفة في بغداد يدعى شعبان المقتدر بالله (39) وله وزير يقال له محمد الملقبي» (40).

وكان العصر كالبهر الهائج لا يستقر على وضع. والتاس فيه يبذون وكأثم في التيه» (41). وهو صراع سياسي اجتماعي في جوهره بين مصالح فريقين من التجار والأمراء والملوك. ويبدو عامة بغداد وكأثم غير موجودين في هذا الصراع، بل إنهم يحرصون على الغياب عن ساحة، بحثا عن الأمان، وأثناء لتأنج الصراع، وهم يحققون ذلك من خلال شعار أعلوه

الظاهر بيرس. أما رواد المقهى الذين يحسنون الشاي والقهوة، والذين يدخنون الترجيلة في هدوء مجاني وسلبية مقلقة وتراخ عجيب، فقد استرخوا انتظارا للمقدم الحكواتي العمّ مونس. لا حركة تشغلهم ولا أمر يهز سكوبهم. أما العمّ مونس، فربما تكون تسميته مشتقة من لقب الكاتب ونوس اشتقاقا دالا على التكامل بين عقل الكاتب الضمني ونوس ولسان الحكواتي. كما أن شخصية مونس الحكواتي / الراوي، شخصية مركبة

وعلى إثر حضوره بوجهه المحايد حاذ الملامح (35)، ترتفع الأصوات شاكية قائمة الحكاية التي قصها الحكواتي أمس، مطالبة بحكاية الظاهر بيرس (36). هاهي تقول : «يا عيني على أيام لظاهر أيام الصلوات والإنصارات، أيام الأمان وعز الناس وإزدهار أحوالها. من زمان ونحن ننتظر مسيرة الظاهر» (37). وهكذا ينشأ التقابل الصارخ بين الحكواتي والزبائن :

الزبائن	العمّ مونس
الطلب طلب حكايات	رد العلب رواية حكايات
تفرح السامع	قائمة النهاية

هناك إذن تعارض بين رغبة الزبائن ورغبة الحكواتي، هم يطلبون أخبار البطولات والإنصارات الوهمية، وهو يسوف طلبهم، ويرجي رغبتهم. ويتطوى هذا التلاعب بمشاعر المتقبلين على جانب كبير من السخرية. وهي سخرية تعاطف حين يعمل الزبائن رغبتهم في حكاية الظاهر بيرس بعزوفهم عن الحكايات القائمة المعتادة من الحكواتي وينظرون إلى بطولات الظاهر بيرس على أنها

بالدم اليابس. وبضربة من بلطته المسنونة فصل رأسه عن جسده» (47) وتلك هي قمة اللحظة الساخرة، تخلقها المفاجأة في نهاية المسرحية. ويمكن أن تمثل لذلك بالبنية الدرامية التالية :

تدهور قيمتي ← ارتفاع فردي إتهائي ← ذليلة الشهوة وطلب الشهرة ← عقاب مسخي مفاجئ للجمهور مخيب لآماله في نهايات سعيدة ← تطهير من رجس الإثم الذي إرتكبه البطل التراجيدي

وهكذا يستفز هذا البطل وعي المشاهدين، بل يسخر حتى من وعيهم المخدّر، ففي مصير جابر الوصولي درس قاس يحرق لهيبه كل خائن لوطنه متواطئ مع عدوه. وتجلّي السخرية الأكثر دلالة في إعجاب طوائف من المجتمع بنماذج مسوخة من الأبطال، وهو ما يكشف عن تدني وعي زبائن المقهى. ونقيض جابر المملوك منصور، فهو يرى في الخصومة بين المتنازعين مضرة بالجميع لأن الدماء تستيل والتبؤف ستعمل قتلا في الأعناق، والثأر ستلتهم الأخضر واليابس. **الاستفهام** الجمع، يقول في موقف يتقاطع مع صور الخافض الغريب: «وكانت جيوش العجم ترحف كحاصفة هوجاء نحو بغداد... وانفتحت بعض الأبواب... وعمل البتار... وطلع الغبار، وقصرت الأعمار، وسالت الدماء كالأنهار... وارتفع الأئين من بغداد كأنه سحابة من الغبار أو الدخان» (48). لقد عمد الساخر إلى الجنس في عبارات [البتار، الغبار، الأعمار، الأنهار]، كما تكثفت العبارات الساخرة في هذا المقطع الغنائي الحزين، فإذا السخرية مريرة مرارة هزيم 67، قاسية قسوة واقع أليم. هي سخرية سوداء تنزّ الماء، وتختزل آلام شعوب مهقورة مغتية. يقول الراوي: «ذلك اليوم... هبط الليل على بغداد مبكرا ومتقلا بالويل والأهوال... وانتشر الظلام عميقا، ثقيلًا كأنه نهاية الزمان» (49). وسوداوية المشهد تلاحظ بلا ريب في معجم [الليل، الويل والأهوال والظلام ونهاية الزمان]، وفي [هبط، وانتشر] وفي كل من [متقلا وثقيلًا

طويلا وتدألوه فيما بينهم، حتى أصبح كاللآزمة ذات الإحياءات تتردد في متن النص لمسرحة العديد من المرات والمرتات، يقولون فيها: «من يتزوج أمنا، نناديه عمنا» (42). فالسخرية تتجلى إذن واضحة من خلال تحريف المثل تحريفا هزليا (43). غير أن السخرية لا تتحقق، إلا إذا أدرك المتقبل الرّمالة وحلّ شفرة السخرية. وهذا الإدراك غالبا ما يولد الموقف الساخر، الذي ينتج عن التوتر والإحساس بالتناقض بين ظاهر الشيء وباطنه، أي بين مظهره ومخبره، أو بين بنيته السطحية وبنيته العميقة. ومن أوضح الأدلة على ذلك أن يعمد ونوس إلى وصف المملوك جابر وصفا متناقضا. وجابر هذا شاب ذكي قوي، ولكنه نهاز للفرص، لا يهتم أمر الصراع بين الخليفة والوزير. أراد أن يساوم على رأسه ويحقق نفعاً ذاتياً من المهمة التي رشح نفسه لها بطلا إرضاء للشهوة، وتحقيقاً للشهرة. هكذا يتم المملوك جابر بالأنانية المفرطة والجنس ابرع. أنه من البطل التراجيدي، أو بطل الخطأ المقصود. ولكنه بطل يفقد أدنى مقومات البطولة الأخلاقية والفكرية الزبعية. هو صورة تقارب صور أبطال بريشت السخريين. وهكذا يكون ونوس قد عبث بجابر هذا لوجعة موضع سخريته، وفي أول ظهور ركحي له **التهويل** للجمهور مؤثرة جابر قبل بروز وجهه، ألم يصفه في إشارة ركحية قائلا: «بفرك مؤثرته بباطن كفه، وكأنه يساط فعلا» (44).

وفي هذا التصوير الكاريكاتوري المسخي، ما يشي بقيم جابر الوضيعة التي حاولت السخرية أن تسلط ضوءا عليها (45). لقد حاول جابر الصعود من العبودية والفرق إلى ما به يحقق منفعة ويحوز زوجة فاتنة ويغنم مالا وفيرا، ولكنه في محاولة صموده تلك يرتكب رذيلة الصعود الفردي على حساب خدمة عدوه الطبقي ووطنه (46)، فيكون مصيره القتل، وتكون نهايته نهاية فاجعة قاسية، وما هو يعين في وصفها بقوله: «وما إن أصبحت كل الأدوات جاهزة، حتى أمسك لهب بيده المعدية رأس المملوك جابر. وضعه على القاعدة الملطخة

وعميقاً]. ما أمره من واقع، وما أفساه وأعمق دلالاته،
والطيف بإحيائه القديمة منها والجديدة.

ولهذا تعمل آليات السخرية في النص عملاً فقالوا
حتى تكون السخرية للذة ولأذعة ومتعة مؤلة في الآن
ذاته. ونحن ظافرون في مغامرة رأس المملوك جابر
بالوان من تلك الآليات من قبيل المفارقات، والتحريف
الهزلي والمحاكاة الساخرة، والمحاكاة المسخية، والتصوير
الكاريكاتوري، والترديد اللفظي والتركيبي والجناس
والتجنيس، والوصف والقلب اللفظي وغيرها من تلك
الآليات، التي يحتاج الكشف عنها إلى دراسة مفردة
مخصوصة.

فحين يعتمد وتوس مثلاً إلى المحاكاة المسخية، فإنه
يخترق أفق إنتظار القارئ قديلاً من بناء الشخصيات
بشكل يساعد المتفرج على توقع النتيجة، فإنه يعمل على
إدراج كل ما يمنع أي تأويل عكس، وبالتالي الوقوع في
قلق الفكر كمسبب رئيسي لإعادة النظر في العالم. كما
تختلف أيضاً فيما يتعلق بالنهاية أو حل العقدة التي تتميز
بالتناثر والملائمات مع مجريات الأحداث التي الذي
يجعل المتلقي يغادر القاعة وفي جعبته عدة أساؤلات
وإشكاليات (50). وقد كانت النهاية تلك في المتقبل
حيرة السؤال وحرقة المعرفة. هكذا تستدعي المحاكاة
المسخية فزع القارئ أو المشاهد وضحك المتفرج وتره
العالم بعين ناقدة (51)، تربه ما لا يراه، وتفتح عينه
على المخلف بسحر الوهم والخديعة.

ولعله يجدر بنا أن نشير إلى العلاقة بين مفهوم
بريست للمسرح والمحاكاة المسخية، لأنها تثير المتفرج
ولا تتركه يرحح المسرحية بسلام، بل هي علاوة على
كل ذلك تلغ عليه في طرح السؤال، وتعلمه أن طريق
المعرفة يبدأ من التساؤل وإليه يعود.

وحسبنا فيما أسلفنا أننا سلطنا بعض الضوء على

تجليات السخرية في المسرحية، علنا نكون بذلك
قد كشفنا عن طرائق قلب السخرية لسن الخطاب،
وقدرتها على إضفاء الأدبية على النص المسرحي. هذا
وقد بدا لنا أن السخرية تعمل في البدء على زرع الشك
في ذهن المتقبل، مما يخلق تشويشاً مقصوداً، يرجي منه
تبليغ فكرة وحمل المتقبل على التصديق والإفتناع بها.
ولكن هذا الشك وهذا التشويش سرعان ما يكشفان
عن وجهه بشع قبيح متفر، فإذا بالمسخور منهم يقفون
على هول فاجعة أسهموا في بنائها، حين إنساقوا في
جور من اللامبالاة في البداية. يقول وتوس على لسان
المجموعة في نهاية المسرحية: «إذا هبط عليكم ليل
ثقيل وعليه بالويل لا تنسوا أنكم قُلتُم يوماً: فخار
يكسر بعضه ... ومن يتزوج أمتنا نناديه عمتنا. من
ليل بغداد العميق نحدّثكم ... من ليل الويل والموت
والجثث نحدّثكم» (52).

وهكذا يمكننا القول فيما حاولنا أن ندرسه، إن
السخرية في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر لسعد
الله وتوس هي لعب يقوم على رهاقة النقد، فإذا بها
بلاعة حديدية في الكتابة المسرحية تضاف إلى بلاعات
المسرح الأخرى، ولذا تتجلى في رؤيا الأديب المبدع
وتتجلى من خلال طرائق الكتابة، تمنح بذلك قولاً ما
قوة وصلابة، إنها تسمح بعرض شيء بديهي، ولكن
بإضافة شحنة عاطفية متجددة له. ولعلها لكل هذا قد
مكنّت الشاعر من تأكيد قول ما وإعلانه بقوة عرض
أن يقول ذاك القول بصوت خافت غير مسموع أو
بصورة تقليدية تمطية. إنها بهذا الذي أسلفنا مكنته من
تسليط الضوء على أقرب الأشياء إلينا. لقد كشفت
عتاً غشاوة وحجبا، وأرأتنا ما لا يرى. وأنارت لنا
درنا حالكا معتماً فأثارت فينا حيرة السؤال، وحرقة
المعرفة حول أكثر الأمور بداهة، لتعطينا طابعا خاصاً
وشكلاً متميزاً.

- (1) العمل في أصله نصّ المحاضرة التي ألقاها الباحث في ندوة سعد الله وتّوس التي تأسّست بحضرة الدكتور . محمد الميمني وبدعوة من جمعية التشبيط الثقافي بحيرة، أبريل 2009
- (2) إهتمنا بالشعرية حين أعدنا رسالة ماجستير بعنوان : الشعرية في أدب علي الدوّعاجي : تجلّياتها ووظائفها، وقد نلنا بها درجة الماجستير بملاحظة حسن جدّاً مع توصية بالنشر، نوفمبر 2008. وقد صدر العمل في كتاب بعنوان : الشعرية في أدب علي الدوّعاجي : تجلّياتها ووظائفها، طبعة 1، تونس، دار الأطلنسية للنشر، 2010 .
- (3) سعد الله وتّوس (1941 - 1997) مسرحي سوري . ولد في قرية حصين البحر القوية من طرطوس تلقى تعليمه في مدارس اللاذقية . درس الصحافة في القاهرة وعمل محرراً للمصنفات الثقافية في صحيفتي الشّعب الباشية والثّورة السورية . كما عمل مديراً للهيئة العامة للمسرح والموسيقى في سوريا في أواخر السّبعينات سافر إلى باريس ليدرس فنّ المسرح . كانت مسرحياته تتناول دوماً قضايا اجتماعية للواقع العربي بعد صدمة النّكبات إثر هزيمة 1967، في أواخر السّبعينات، ساهم وتّوس في إنشاء المعهد العالي للعلوم المسرحية بدمشق، وعمل مدرّساً فيه . كما أصدر مجلة حياة المسرح، وعمل رئيساً لتحريرها في أعقاب الغزو الإسرائيلي للبحر وحصار بيروت عام 1982 عاد وتّوس عن الواجهة، وتوقّف عن الكتابة لحقد من الزّمن. عاد إلى الكتابة في أوائل التسعينات .
- (4) عامر الخلولي، أساليب الهجاء في شعر ابن الرّومي . مقاربة أسلوبية في جماليّة النّص، طبعة 1، صفاقس، تونس، مطبعة التّشريع، 2004، ص 15
- (5) محمد التّاصر المحيمي، «في أسبوعيه» حظّ استأخّر . تحليل استخلاص أبعادها، مجلة موارد، (تونس)، عدد 3، سنة 1997، ص 14
- (6) جاء في لسان العرب قوله : «أخفى بغيض الخفي» وحشوت أي أوضحت وكشفت وحشّ الشيء أي كشفه . ونجلى الشيء أي كشفه . راجع إلى صدر، سنان العرب، سقّه وعلق عليه ووضع همارسه . علي شبري، طبعة 1، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 1968، ج 2
- (7) أحمد سنحور، «مشروع وتّوس الثقافي / الوطني» . مجلة فصول، (مصر)، المجلد 16، العدد 1، صيف 1987، ص 47
- (8) أحمد سنحور، «مشروع وتّوس الثقافي / الوطني» . مجلة فصول، (مصر)، المجلد 16، العدد 1، صيف 1987، ص 339 .
- (9) راجع في هذا الصّدد :
- (10) راجع في هذا الصّدد : سعد الله وتّوس، بيانات مسرح عربيّ جديد، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 2000
- (11) سعد الله وتّوس، الأعمال الكاملة، دمشق، طبعة 1، الأهالي للطباعة والنشر، 1966، ص 243
- (12) راجع : سعد الله وتّوس، هوامش ثقافية، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992 .
- (13) 1.4 محمد بدوي، «تجلّيات التّغريب في المسرح العربي» قراءة في سعد الله وتّوس، مجلة فصول، (مصر)، المجلد 2، العدد 3، سنة 1982، ص 91 .
- (14) سعد الله وتّوس، بيانات مسرح عربيّ جديد، طبعة 1، بيروت، دار الفكر الجديد، 1983، ص ص 42، 43 .
- (15) وعن هذا الجمهور يقول في هذا الصّدد داته : «نحن في المسرح التجريبيّ . سداً من المتفرّج»

سحبول دراسة إستحداثه وعاداته في التلوي والقضايا التي يعاني منها، ثم سحجرت بعد ذلك العطور على الأشكال، أو المواد الغنية التي يمكن أن تحقق لنا التفاعل معه. سعد الله ونوس، بيانات مسرح عربي جديد، طبعة 1، بيروت، دار الفكر الجديد، 1988. ص 96، 97.

(16) محمد باوي، فحليات التعريب في المسرح العربي - قراءة في سعد الله ونوس، مجلة فصول (معصر)، المجلد 3، العدد 3، سنة 1982. ص 91

(17) سعد الله ونوس، بيانات مسرح عربي جديد، طبعة 1، بيروت، دار الفكر الجديد، 1988. ص 99، 97 ويقول في هذا الصدد ذاته: «إن التعريب يعني البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل ومفعل في المناخ الاجتماعي السياسي الراهن» نفسه. ص 90.

(18) إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1981. ص 8.

(19) نقلا عن إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1981. ص 7، 8.

(20) Brecht Bertolt (1898-1956) كاتب مسرحي ألماني، له مسرحيات مشهورة منها الأم شجاعة وأولادها.

(21) محمد بدوي، فحليات التعريب في المسرح العربي: قراءة في سعد الله ونوس، مجلة فصول (معصر)، المجلد 2، العدد 3، سنة 1982. ص 91.

(22) إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، طبعة 1، بيروت، مؤسسة الأبحاث الأدبية، 1982. ص 304.

(23) لذا دعا ونوس مرزا إلى إقامة حوار مرعيل وحار وحيثي بين مساحي المسرح والعرض والمشرع، وقال بشرح مقصده: «أي أحلم مسرح يحتل فيه المساحون الأرض تشترك فيه الصالة هير حوار مرعيل وعتي يذوي في النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعتنا ووجدتنا» مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 44، 45.

(24) سعد الله ونوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 77.

(25) راجع في هذا الصدد:

Sébastien Rongier De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité. Klincksieck, 2007 P 9

(26) راجع في هذا الصدد:

Sébastien Rongier De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité. Klincksieck, 2007 P 9

(27) انهدشتي الحسين، عثمان بن سالم، المهاج في المقال وتحليل النص - محور المسرحية، طبعة 1، تونس، مطبعة الشافعي الفني، 2008. ج 2. ص 34.

(28) سعد الله ونوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 50.

(29) سعد الله ونوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

(30) سعد الله ونوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 50.

(31) سعد الله ونوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

(32) سعد الله ونوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

(33) سعد الله ونوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

(34) سعد الله ونوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

(35) سعد الله ونوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992. ص 51.

(36) هو بيرس السنفداري (1224-1277 م) تعرف سيرته بالتسيرة الظاهرية وهي قصة شعبية طويلة تروي حياة السنفدار المملوك الظاهر بيرس، رابع سلاطين المماليك البحرية، ومؤسس دولتهم الحقيقي عرف بأعماله الطويلة التي قام بها دودا عن الإسلام وتصدياً لأعدائه من الصليبيين والمغول. ففي عام 1264 كان من

- القواد الذين شاركوا في هزيمة الصليبيين في معركة المصوورة. وفي عام 1260 كان بيرس قائد طليعة الجيش الذي هزم المغول في معركة عين جالوت. وقد تحول الظاهر بيبرس في أواخر حياته إلى حاكم مصر من حاكم إلى بطل يروي سيرته قصاصون محترفون يعرفون باسم الظاهرية في مقامي القاهرة التي تخصص بعضها في سرد سيرته. راجع الجند في اللغة والأعلام، طعة 1، بيروت، دار المشرق، 1996، ص 155.
- (37) سعد الله وتوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 72.
- (38) الهاشمي الحسين، عتار بن سالم، المهام في المقال وتحليل النصّ - محور المسرحية، طعة 1، تونس، مطبعة التفسير الفتي، سنة 2008، ج 2، ص 72.
- (39) ربما يكون وتوس قد اقتبس هذه الشخصية من صورة أبي الفصّل جعفر بن المعتصم المقدّر بالله، وهو من خلفاء الدولة العباسية. ولد سنة 282 للهجرة وعُهد إليه أخوه المكتبي بالخلافة، وولاه بعد وفاة المكتبي وعمره ثلاث عشرة سنة، ولم يلب الخلافة قبله أصغر منه. وقد احتل النظام كثيرا في أيامه لصعده، وكان الأمر وانتهى لثلاثة. قتل سنة 320 للهجرة.
- (40) ربما أشير وتوس إلى شخصية ابن العلقمي (593 - 656 للهجرة) وزير الخليفة العباسي عبد الله بن منصور المستنصر، وهو الذي رتب مع هولاكو معاهدة نصير الدين الطوسي قتل الخليفة واحتلال بغداد، على أمل أن يسلمه هولاكو إمارة المدينة. وفي عرض للمسرحية رأس الملوك جابر، عبد المحرّج التونسي عادل اخفاسي إلى تحريف هذه الشخصية غريبا مرثيا حين عوّضها بشخصية محمد المبدلي، وهي قراءة مشتملة لمرمرة هذه الشخصية. وقد عرضت المسرحية بالمرکز الثقافي والتياحي التونسي بحرية يوم السبت 27 نوفمبر 2010.
- (41) سعد الله وتوس، معامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 75.
- (42) سعد الله وتوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 150.
- (43) يستعيد الشعر العرفي الهزلي موضوع، ولكنّ سعد الله كثير عن حركة الجيش فتولّد حينئذ التخرية، ويرير النقد من ذلك الاحتلال المؤسسي للهرمي بين موضوعات "تسجل الأسلوب"، مسرح النصّ راجع في هذا الصدد كتابا: التخرية في أدب علي الدويحي، جنداب «طافها» حصة 1، تونس، دار الأطلنطية للنشر، 2010، ص 223.
- (44) سعد الله وتوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 59.
- (45) راجع أيضا حوار جابر مع ياسر حين يقول: «بطلن من يراك أتهم حشوا مؤخرتك لعللا أحمر» سعد الله وتوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 88، 89.
- (46) راجع حوار جابر وزمرد يقول جابر: «فما يكثر بعصه يا زمرد المهم أنه أبلغ الرسالة وأتال مكافاتي». سعد الله وتوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 137.
- (47) سعد الله وتوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 161.
- (48) سعد الله وتوس، معامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 164.
- (49) سعد الله وتوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 59.
- (50) صلاح الدين جباري، بلاغة العروبيات، طبعة 1، سورية، أنابا للدراسات والنشر والتوزيع، 2010، ص 36.
- (51) راجع في هذا الصدد:
- Florence Naugrette, Le théâtre romantique - histoire, écriture, mise en scène, Édition du Seuil, 2001, P 281
- (52) سعد الله وتوس، مغامرة رأس الملوك جابر، طبعة 1، بيروت، دار الآداب، 1992، ص 167.

جسد الممثل المسرحي : اللغة البليغة

ربيعة ابن لطيفة/ باحثة، تونس

2 - وجهة الجسد على الخشبة يختلف أبعادها (جانبية، أمامية، خلفية .)

3 - الوضعيات التي يتخذها الجسد والحركة (الوقوف، الجلوس، وضع القرفصاء...)

4 - توجيه أعضاء الجسد في الفضاء الركحي

5 - التحرك على الخشبة من مكان إلى آخر (حيوية الجسد)

6 - الإيماءات والإشارات في علاقة بالجسد ككل وبكل عضو على حدة

7 - صوت الجسد أو ما تحدثه الأعضاء من أصوات مثال: ضربات الأقدام على الخشبة.

وبذلك نستنتج أنّ للجسد سلطة تعبيرية خاصة به ونابعة من تركيبه الفيزيوميّة، فكل عضو من أعضاء الجسد قادر على التعبير وعلى إنتاج عناصر تشكيلية تترجم علاقة خاصة بينه وبين الفضاء الذي يتحرك فيه. آنذاك يتولد في أدهاها تساؤل عمّا إذا كانت عبارات الجسد بديلا للعلامات الشفوية!

ونحضرنا في هذا السياق نظرية أرسطو حول الأنماط التعبيرية الراقصة حيث أنه رغم إيمانه بأنّ الدراما هي محاكاة لفعل باستخدام اللغة فإنه يشير من ناحية أخرى إلى إمكان أن يقوم الراقصون بالمحاكاة وذلك عن طريق الحركة الموزونة التي يصنعون بها الدراما أي يجسدون الفعل الإنساني فيقولون في هذا السياق " كما أنّ الراقصين أيضا يضورون عن طريق الحركة الموزونة شخصيات وانفعالات

لعلّ أول ما يتبادر إلى ذهن قارئ هذا المقال هو السؤال عن اختيار لفظ «الجسد» وليس «الجسم» لتجسيد الحضور المادي للممثل وهذا ما يدفعنا إلى التمييز بين الجسم باعتباره جسدا بيولوجيا أو كما تطلق عليه مصطلحات الفلسفة الجسد الموضوعي وهو جهاز عضوي يتناوله العلماء بالوصف والتشريح (1) وبين الجسد الذاتي أو الجسد الخاص وهو شعور ميثوق في الباطن تبعثه فينا حركات أعضائنا وهو محط تأملات الفلاسفة حيث لا يكفي الفيلسوف بدراسة جسم إنساني وإنما بدراسة الوجود الإنساني المتجسد في العالم (2). وبالتالي فاختيارنا للحدث عن الجسد دون الجسم يرتكز على مفاهيم فلسفية تقيم فارقا بين الجسد بعمقه الأنطولوجي والوجود المتجسد في الجسم الإنساني وبين الجسم بما هو مجموعة أعضاء حيوية.

1 - تطور مكانة التعبير الجسدي في المسرح: بعض أطره التاريخية والحضارية:

سنحاول أن نصف الممثل في عمله على الخشبة من خلال رصد تقنيات العمل وتوظيف الجسد فيها. ونستعين في ذلك بما ورد عن ميشال برنار (3) Michel Bernard حيث لخص حضور الجسد في اللعبة المسرحية في سبع عناصر وهي كالآتي:

1- تنوع البعد الجسدي المرئي (باستخدام الأتعة أو يتحول في تركيبة الجسد... وكل ما يتعلق ببيت صورة الجسد)

والأفعال" (4) وبالتالي فإن لغة الراقص هي جسده وما يرسله من إيماءات وإشارات وحركات.

في البداية تجاهل النقاد الغربيون الرسائل التعبيرية المغايرة للكلمة في الدراما التي دعا إليها أرسطو لكنها لم تلق نفس الموقف في الشرق الأقصى وخاصة في حضارات اليابان والصين والهند وأندونيسيا بما أن الحركة تلعب دورا كبيرا في المعتقدات والفنون الشرقية.

لذلك فقد ظل الشرق يحتفظ بالرقصات الدرامية مثل مسرحيات التلو باليابان *Théâtre nô* ومسرح كاتاكالي *Kathakali* في الهند.

وقد اهتم الشرق بلغة الجسد ويظهر ذلك في كتاب *Natya Sāstra* أي «قوانين الرقص الدرامي والمسرح» لـ *Bharata* حيث يقول أن الدراما محاكاة للإنسان وعواطفه وأفعاله والبيئة كلها إنها محاكاة تحوّل الواقع الحقيقي إلى واقع فني» (5).

ويمكن إبراز الاهتمام من خلال المثال التالي حيث حدّد بهاراتا سبعا وستين حركة دقيقة للأيدي تتشكّل لغة خاصة لها دلالتها المختلفة وتحقّق المعنى الكلي للعرض، فيقول: «إنّ هذه اليد تتحرك لكي تمثّل «هنا» «الآن» «الغائب» «مثل «الممكن» وتشبه الجمل... إنها لغة تشكيكية في الفراغ ذات كثافة عالية وذات قدرة كبيرة على تجسيد الفعل مباشرة» (6).

عندما استعمر الغرب الشرق الأقصى تأثر المسرح الغربي بالرقصات الدرامية الشرقية وتفاعلت تقاليد مسرح الكلمة مع تقاليد مسرح الحركة خاصة في القرن التاسع عشر لدى الرومانسين وأسفر هذا التفاعل عن مسرح جديد تحتل فيه لغة الجسد مكانة مهمة أخذت في التطوّر مما أدّى إلى إثراء اللغة المسرحية وتنوّع وسائلها التعبيرية. وظهرت هذه المؤثرات في أفكار العديد من المسرحيين مثل المفكر والمؤلف والمخرج المسرحي السوفيتي مايرهولد *Meyerhold* تلميذ ستانيسلافسكي والمخرج والكاتب والممثل الفرنسي أنتوان آرطو *Antonin Artaud* (1886-1948) والمسرحي كوكو والمخرج والممثل المسرحي الألماني برتولد بريشت *Bertolt Brecht*.

عن العلاقة بين الكلمة والحركة في تجربته المسرحية يقول ما يرهولد «إنّ المسرح بعد أن يحطم الأضواء الأمامية، سينزل بخشية المسرح إلى مستوى الضالة،

وبعد أن يبني نطق وحركة الممثلين إيقاعيا، سيقرب إمكانية انبعاث الرقص، أما الكلمة فسيكون من السهل أن تتحوّل في هذا المسرح، إلى صرخة ملحة وصمت موسّق» (7) أمّا أنتوان آرطو فقد دعا إلى ضرورة اعتماد العرض المسرحي على لغات أخرى غير المنطوقة بقوله: «إنّني أعيّ تمام الوعي أنّ لغة الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى أقلّ قدرة على تحليل مشاعر الشخصية، أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشعورية بدقة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن... من قال إنّ المسرح قد وجد لتحليل الشخصيات، أو لحل الصراع بين الحُبّ والواجب، وغير ذلك من الصراعات في القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي التي تشغل كل ساحة مسرحنا المعاصر» (8).

2 - مقارنة للغة خاصة بالجسد بعيدا عن الكلمات :

جسد الممثل في المسرح هو الرسل والمُتلقي والمُستجيب والمتجاوب له والباث والمفصح وبالتالي فإنّ له ما يمكن أن نسميه لغة خاصة به، وإنّ هذه اللغة تساهم في الكشف عن الاستعدادات البشرية تجاه الواقع كشفا يتروح بين الإنفصاح والتفصيح وبين المقصود والعقوي وبين الوعي والبالغ. هذه اللغة اكتسبها الجسد بمناى عن الكلمة حيث يقول هشام الحجابي «تمتلك الجسد لغة تبقى دون اللعبة اللفظية ويبقى المجال مفتوحا باستمرار للتعبير» (9).

آنذاك يمكننا أن ندرك الوظيفة الهامة والأساسية التي يحتلّها الجسد في مسرح البتوميم أو الإيماء (10) فهو يتعبّر بدون الحاجة إلى الكلمة وحتى في المسرح المنطوق عندما تكون الكلمة حاضرة فإنّها تآخذ تدمج بعمل أو تعبير جسدي أو ربّما ينفصل التعبير الجسدي عن الخطاب فيؤدي الممثل شفّته رسالة ما ويقلّ بجسده رسالة أخرى في نفس الوقت، فالمركات تثبت الرّسالة إلى المُتلقي مباشرة باعتبار المسرح فنا مرثيا، لأنّ الجسد متعدّد الوظائف فقد قالت آن ماري التلامي وهي أستاذة سابقة بالمعهد العالي للفنّ الدرامي في تونس: «إنّ مفهوم الجسد ينطوي على حقيقة معقّدة غير مقتصرّة على كونه مادة بل هو يساهم بأشكال مختلفة في نشاطات متعددة» (11).

وقد يمكننا أن نستنتج أنّه رغم أنّ للكلمة والتعبير اللغوي

وبما أنَّ "الجسد هو موطن التعبير" يمكننا القول أنَّ الجسد في علاقة تلامزية مع اللغة فتحى في عيب اللغة كسلوك شفوي تعوضها الإشارات مثال اقمرس إذا غاب لديهم الكلام فلا تغيب قصدية أي أنَّ الممثل يعيش أثناء عمله على الدور تشاكاً بين التعبيرية الحسية والتعبيرية الشفوية مما يخلق وحدة بين اللغة والكلام. ولا نقصد بالكلام السلوك الشفوي فقط فكما للشفتين كلامهما فإنَّ للجسد كلامه وفي هذا السياق يقول كلوسوسكي: "إنَّ الحركات تتكلم فذلك راجع قبل كل شيء إلى كون الكلمات تحاكي الحركات... أنَّ يوجد تمثيل إيماني داخل اللغة كما يوجد حديث ورواية داخل الجسد (14)" وهذا أيضاً ما يذهب إليه ميشال برنار حين اعتبر أنَّ السلوك المسرحي عموماً يتولد عن تلاقي الجسد واللغة وعن تلاقي الأجساد ببعضها.

3 - الجسد كآلية وأداة «كتابة» :

يمكن أن تتجاوز لغة الجسد الإشارات والحركات بما هي طريقة مختلفة عن الخطاب الكلامي والنص المنطوق إلى مفهوم حديثي "الكتابة بالجسد"، الذي يتجاوز لفظ التعبير الجسدي فهو بدرجه أولى يمنح سلطة العبارة للجسد على الحسية إضافة إلى أنه يرى في حركات الجسد كتابة تحمل بعداً شاعرياً حيث أنَّ كتابة بالجسد مغايرة للكتابة بالأحرف والكلمات تتناول من وجهة نظر حيوية وجسدية بعيداً عن الوسائل والشفرات التي تنقلها كل حركة من حركات أعضاء الجسد أي أنه يبرز قدرته على الرّسم والكتابة والتحت في علاقة بالفضاء والزّمن وفي هذا السياق تعتبر آن ماري السلامي أنَّ خصوصية "الكتابة بالجسد" تكمن في طبيعة الاتصال (عضوياً) بالواقع والحركة وباشقائي من خلال الأشكال الحيوية والصّوت واستغلال الفضاء.

استخدم Mallarmé مصطلح «الكتابة بالجسد» سنة 1886 في النص الذي كتبه عن «La corneille» وهي قطعة بالي كلاسيكية قدّمتها الراقصة Loie Fuller حيث أنه يرى أن الراقصة ليست امرأة ترقص بقدر ما هي أشكال تتباعد طورا وتتقارب تارة لتجعل الجسد في تحول مستمر . إنها بجسدها تتجاوز الوصف لتبني حواراً منشأً من كلمات وفقرات، إلى درجة أنه يشبّه جسد هذه الراقصة بألة

تأثيراً على المتلقّي وعلى بلاغة الممثل وإبلاغه لرسالة كاتب الدراما فإنَّ للإيماء التعبيري دوراً وأثراً هاما من جانب آخر فهذا التمدّح المسرحي يطلق العنان لخيال المشاهد ويحرّك الذهنية الإبداعية لديه من خلال تفسير مجازات حركة الجسد كطرح نقبي مغاير للمحوارات المسرحية. إضافة إلى ذلك فالإيماء يفترض تمكّناً من التعبير بمختلف أجزاء الجسد ومعرفة مواطن القوة التعبيرية لكلّ عضو على حدة، وقد ذهب للعديد من المفلسات والمطربين إلى أنَّ الجسد إذا اكتسب بعداً تعبيرياً فهو يخرج من ذاته ليتصل بالذوات الأخرى وفي هذا السياق يقول مارلويونتي: «الجسد هو موطن ظهور التعبير» (12). ونجدر ما الإشارة في هذا المستوى أن الفيلسوف مارلو يونتي يرى الجسد كفيثومان حسي وموطن تفاعل حي بين الجسد والأشياء يتجاوز الفلسفات القديمة التي استبعدت الجسد من دائرة المعرفة ويتجاوز الفكر الكنتاسي الذي يربط الجسد بعالم الخطيئة والفلسفات القروسطية التي ترى الجسد موطن الزنازل وبالتالي فالجسد ليس شيئاً من الأشياء وليس أيضاً بنية وعي مقسة وعقلانية متكلفة بل هو تجربة معيشة ووجود مادي معبر

انطلاقاً من هذا الفكر الغائال بأن الجسد هو وجود مادي قادر على تجسيد التعبير يمكننا القول أن الدور كما كتبه مؤلف الدراما لا يمكن أن يدرك بعدد شخصٍ إلا إذا جسده جسد أي "مادة" سواء أكان جسد الممثل "الدنيّة" (بأنسبة لبعض أنواع المسرح مثل مسرح العرائس). في هذا السياق يعتبر جلال الدين سعيد أستاذ الفلسفة بالجامعة التونسية: "أنَّ تجلّيات التعبير الجسدي تختلف عن التعبيرات الملفوظة لأنها تجلّيات عفوية ومباشرة تهدف إلى الكشف عن واقع أصلي سابق للغة والجمل ألا وهو الواقع الأنطولوجي للذات" ويقول أيضاً "كل تعبير هو تعبير متجسد وكل جسد هو جسد معبر" (13).

وبذلك نستنتج أنَّ التعبير يفترض جسداً ليتحقق، فكلمات النص المسرحي تبدو عاجزة على الولوج إلى المتلقّي لو لا جسد الممثل ولا يمكن وجود عرض مسرحي حيّ بدون جسد يجسده وجسد يتابعه وذلك في علاقة بالزمان والمكان والمتلقّي وكأعضاء حيوية تتحرك في حيز مكاني وتلمس قطع الديكور وبقية الممثلين وتحدث إليهم وتسمع حديثهم. فالممثل منخرط في اللعبة التمثيلية وغير منفصل عن جسده بوصفه مكسباً له.

تجعل الجسد في الآن ذاته موطن الفعل وقاعله ومن تولد الحركة وفيه تموت حيث أنّ هاجس هذه الكتابة ليس الخلود فهي على عكس الكتابة بالأحرف والكلمات لا تؤرخ لفكر أو توثقه بل على العكس هي عيش للحظة التي تتم فيها الحركة.

قدم رولان بارت Roland Barthes في مؤلفه «إمبراطورية العلامات» L'Empire des signes «شرحاً» للكتابة بالجسد (16) من خلال عرض ثلاث أنماط للكتابة في عرض الدمى الشرقي Bunraku حيث أنّ النمط الأول هو أجساد العرائس المستخدمة في العرض والنمط الثاني هو المستخدم أي محرك العرائس والنمط الثالث هو جسد المتكلم الذي يصدر الأصوات.

وبالتالي فكتابة الجسد تعتمد على التقنية وعلى المسافة فالممثل في عمله على الخشبة يتأرجح بين ما يلمحه عليه الدور من حركات وبين ما يكتبه جسده من حركات على الخشبة. إنّ الحركة الأولى هي ولادة الفعل المسرحي أما الحركة الثانية فهي ولادة تحرك الجسد ونحوه على الخشبة من حالة إلى حالة، آنذاك ندرك أنّ مفهوم الكتابة بالجسد وتلخيصه في جعل عمل الجسد مرتباً على الخشبة في مسافات متعاقبة تارةً ومتقاربة تارةً أخرى، إضافة إلى التحكم في الطاقة التي يفرجها وفي الأشكال التي ينتجها وفي الحركات التي يرسمها ويتفاعل معها بتبصر وطقنة.

الرقن، إنها بجسدها تقيم رابطاً بين الحركة والفكرة وبين المادة والذهن فتنبثق من حركات الجسد أبخرة من الحماس ترى بين الحركة الأخرى كخيوط رفيعة، إنّ هذه الخطوط أو الأسطر امتداد للجسد في الفضاء إضافة إلى كونها خط أي كتابة لهذا الجسد إنها وسيلة لرؤية الحركة هكذا يتحرك الذهن، ذهن المؤدي وهو يكتب بجسده وذهن المتلقي وهو يتحسّن في هذه الخطوط أثر الحركة في الفضاء.

إنّ الجسد بوصفه مادة ملموسة ومرتبطة ينتقل أثناء الحركة إلى آلية كتابة مبهمّة تارةً ومكشوفة تارةً أخرى. هذه الكتابة تنقل الجسد من البعد المراثي والملموس إلى بعد تجريدي، حيث أنّ الكتابة بالجسد تنجز المادة إلى حركات أي أنها تتجاوز فعل الحركة وتبسطه إلى أشكال حيوية رغم أنّ ذلك لا ينفي كونها ترسم هيكلًا عضويًا في شكل جديد أو هو إعادة تقديم أعضاء الجسد للمتلقي في شكل مغاير.

إضافة إلى ذلك فإنّ ما ألهمه الرقص للعديد من المنظرين وللشعراء الرمزيين Les poètes Symbolistes ليس فحسب تشكلاً للمادة وإنّما أيضاً تحوّل للفكرة إلى عنصر مرئي وهذا ما يسميته بول فاليري «Paul Valéry» بقول التحول الخالص Acte pur de métamorphose. فيقول «اللحظة هي التي تولّد الشّكل وتتمظهر فيه» (45) وبذلك نستنتج أنّ ما يميز الكتابة بالجسد - في الفنّون التي تعتمد الحركة الجسدية (الرقص، المسرح...) - أنّها

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع باللغة العربية :

- جلال الدين سعيد «فلسفة الجسد» دار أمية تونس 1973
- مصطفى منصور مقال «الذراعا» الكلمة والحركة» فصول (مجلة النقد الأدبي) المسرح والتجربة (الحر) الثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990
- 1991 هشام الحناحي. «الجسد» نصوص مترجمة. الدار التونسية للنشر والتوزيع

المصادر والمراجع باللغة الفرنسية

- Michel Bernard, « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain », Bulletin de psychologie 1 XXXVIII, n° 370 Paris
- Anne Marie Sellem « L'écriture du corps » étude théâtrale revue scientifique spécialisée éditée par l'institut supérieur d'art dramatique. Tunis 1997
- Merleau Ponty « Phénoménologie de la perception » Ed Gallimard. Paris 1945
- Roland Barthes, « L'Empire des signes », Ed Skira génève, 1970

- (1) جلال الدين سعيد «فلسفة الجسد» دار أمية تونس 1973 ص 11
- (2) نفس المرجع السابق
- (3) Michel Bernard, « Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain », Bulletin de psychologie t. XXXVIII, n° 370 Paris 1986
1. L. entendue et la diversification du champ de la visibilité Corporelle (nudité masquage déformation, etc.), bref de son iconicité
2. l'orientation ou disposition des faces corporelles relativement à l'espace scénique et au public (face, dos, profil, trois-quarts, etc....)
3. les postures c'est à dire le mode d'insertion sur le sol et plus largement le mode de gestion de la gravitation corporelle (verticalité obliquité horizontalité)
4. les attitudes, c'est-à-dire la configuration des positions somatiques et segmentaires en rapport avec l'environnement (main, avant- bras, tronc tête, pied, jambe.)
5. les déplacement ou les modalités de la dynamique d'occupation de l'espace scénique
6. les mimiques en tant qu'expressivité visible du corps (mimiques visa gérées et gestuelles) dans ses actes aussi bien utiles que superflus et par conséquent de l'ensemble des mouvements repérés
7. la vocalité, c'est – a dire l'expressivité audible du corps ou de des substituts et compléments (bruits organiques naturels ou artificiels : avec les doigts, les pied, le bouche, etc.)
- (4) مصطفى مصور مؤلف «الكلمة والحركة» قصص (مجلة بعد الأدبي) المسرح والتجربة (الجزء الثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990 ص 29
- (5) نفس المرجع
- (6) نفس المرجع
- (7) نفس المرجع السابق ص 11
- (8) نفس المرجع السابق ص 11
- (9) هشام الخاجي «الجسد» نصوص مترجمة. الدار التونسية للنشر والتوزيع 1991 ص 5
- الإيماء هو لغة سميت في عصر المسرح الروماني الإغريقي (التيوميم) تراث عميق وتجربة عميقة طويلة، عند المحاولات الأولى لخلق هذا النمط في المسرح من أعمال اسجيلوس وسوفوكليس ويوريديس، مروراً بمعرض الناليه التعبيرية في القرن الثامن عشر للمؤلفات الموسيقية الأوبرالية وأعمال تشايكو فسكي (بحيرة البجع) حتى أوائل القرن العشرين، حيث اتحد شكله الأكثر تكاملاً مع العروض المسرحية التي تطلبت نصوصها الانتفاخ في الكلمة واللجوء إلى الإيماء كتنقيح
- (10) Anne Marie Sellem « L'écriture du corps » étude théâtrale revue scientifique spécialisée éditée par l'institut supérieur d'art dramatique. Tunis 1997 p 16
- (11) Merleau Ponty « Phénoménologie de la perception » Ed Gallimard Paris 1945 177
- (12) جلال الدين سعيد. «فلسفة الجسد» درامية. تونس 1973 ص 23
- (13) جلال الدين سعيد. « فلسفة الجسد» دار أمية تونس 1973 ص 26
- (14) Anne marie sellem. «l'écriture du corps» Etudes théâtrale revue scientifique spécialisée éditée par l'institut supérieur d'art dramatique, Tunis 1997 p 18
- (15) Roland Barthes, « L'Empire des signes», Ed Skira génée, 1970, p 80

علم جمال المسرح من إنشائية النص إلى إنشائية الرّكح

منى الطباشي / باحثة تونس

النهائية ابتداء من المخرج والممثل، ومصمم الديكور، والمؤلف الموسيقي، ومصمم الإضاءة والملابس... الخ وكل هؤلاء أضافوا، من علمهم الذاتي ومن حدسهم الداخلي صياغة خاصة للعرض المسرحي، هي صياغة فريدة فيها من التجلي والكشف العرفاني الأداة الأهم (الأبرز) للهوية العرض المسرحي. لذلك فإن كلام مسرحيات تعاملت وماكبث وعطيل لشكسبير، ودائرة الطباشير القوقازية والأم شجاعة لبريست، والنورس ويستان الكرز لتشيكوف ومسرحيات إيسن وجورج شعادة ويكييت وسعد الله ونوس... الخ، كلها نصوص قدمت في مسارح شتى في بقاع شتى من العالم، ولكن لم يكن ثمة عرض لمسرحية من هؤلاء يشبه عرضا آخر لا بل أكثر من ذلك، لم يكن ثمة عرض يشبه عرضا آخر لذات المسرحية ولذات المخرج والممثلين وبقية الطاقم المسرحي، فكل ليلة يختلف عرض هذه المسرحية عن عرض الليلة التي سبقتها، أو التي تلتها... فيوجد شيء مختلف كل ليلة، يبرز في التفاصيل الصغيرة كما يبرز في روح الممثلين والتفتين، فهم كل يوم في شأن وكذلك عروضهم.

هذا الاختلاف هو شيء عرفاني غير مرئي لكنه

إذا اعتبرنا الدراما أضدادا وأسرارا، فإن هذه الأضداد والأسرار موصوفة لجنس خاص - أدبي وفني - هو المسرح، وهذه الأضداد والأسرار في النص المسرحي أنتجت أضداد وأسرار العرض المسرحي بكل معايير الزمانية والمكانية وبكل عمق معرفي وعرفاني بأن معاً.

فإذا كان العلم - المعرفة والمقل - يتمكّن المهنّين الرياضي والفلسفة والإدراك وينبني على قيم فكرية وجمالية بذاتها، فإن المسرح يعتمد مايعتمد العقل والحدس والإدراك عن طريق الحدس والدوق. وإذا كانت العلوم تستخدم الرياضيات الحديثة والدقيقة جداً لتصوغ موضوعاتها وتفسيرها للوجود، فإن المسرح يستخدم الشيء ذاته، حيث نسجل حضور الفيزياء والرياضيات في شتى موجودات المسرح، من حيث الفضاء المسرحي كحجم ومساحة ولون وصوت وضوء وكتل.

لكن الفضاء المسرحي ليس كمّا وعلماً وتراتباً واتسجماً لكل موجوداته في عرض مسرحي ما لمسرحية ما، بل إن المهم والأهم في الفضاء المسرحي هو العلم الذاتي والحدس الداخلي لكل مبدع ولكل خالق فإن ساهم في صياغة العرض المسرحي بصورته

موجود، لا يدركه المشاهد، لأن المشاهد يرى العرض لمرة واحدة وبمضي، بل يراه ذاك الفنان المبدع الخلاق، الذي يدرك ديباليكتيك الإبداع اليومي، ذاك الذي يعرف ديباليكتيك الروح والحدس والوجدان ومن خلال كلمة يدرك - أو يحس - الطاقة الروحية للعمل المسرحي بمجمله هي مجموعة قوى لطاقات روحية مبدعة تقدم كل ليلة بل كل لحظة على خشبة المسرح شيئا مختلفا عن العرض السابق حتى لو كانت كلمات الشخصية ونبرة الإلقاء والديكور والإضاءة والموسيقى تتكرر في كل عرض.

وتضاف الطاقة الروحية للمشاهدين إلى الطاقة الروحية المشغولة في الفضاء المسرحي وهي مجموعة قوى لطاقات روحية فردية لكل مشاهد، إنها الطاقة التي يمنحها الجمهور لطاغم المسرحية التي يحسها ويدركها الممثل بالدرجة الأولى فتتأثر الطاقة الروحية للمشاهدين من حيث حراوتها وقوتها وتأثيرها بطاقة العرض المسرحي الروحية، فالممثل والجمهور يتبادلان الأثر والتأثير، ليكونا في النهاية العرض الخاص، في الزمان والمكان المحددين، بكل فرائده وتفرده وسحره أو بكل هزائه وكأبه ورتابه.

وكما يحتاج الفيزيائي إلى مختبر حديث جدا ومجهز بأحدث التقنيات ليتمكن من الدراسة والبحث والتأمل في ظروف نموذجية، فإن الفنان المسرحي أيضا، يحتاج إلى دراسة علم المسرح وأصول الدراما وتاريخ الفن المسرحي كما يحتاج إلى اطلاع واسع على الآداب والفنون الأخرى بشكل دائم والأهم من هذا وذاك، أنه يحتاج إلى قلبه وإلى حدسه. ويحتاج العالم والفنان إلى التأمل ليصلا إلى الكشف العلمي والروحي.

وهكذا فإن المسرح يؤكد أنه كان ولا زال وسيبقى ذاك العالم الرائع الذي يأخذ من مدرسة البيان ويجتهد في مدرسة العرفان فهو يخلق عروضاً مسرحية فيها من العلم والعقل ما هو مقبول من أيام الإغريق وفيها من صراع الأضداد والأسرار الإنسانية ما هو جدلي وخلافي

ورائع وسام، كان ولا زال وسيستمر لأن موضوعه الإنسان، والإنسان جزء من هذا الوجود في وحدته، تجاذبا وتنازلا، وفيها - في العروض المسرحية - ذاك الخلق العرفاتي، ذاك الحدس، حدس الفنان المبدع، الذي يصبو إلى الجمال ويصنعه ذاك الحدس الذي يصدر من روح الفنان التي تساعد على الخلق والإبداع بما هما أساس علم جمال المسرح الذي تطور من إنشائية النص إلى إنشائية الإخراج.

لقد عرّف كل من ماري إلياس وحنان قصاب حسن في المعجم المسرحي علم الجمال بصفة عامة وعلم جمال المسرح بصفة خاصة. فهذا الأخير هو العلم الذي يصوغ قوانين تكوين العمل المسرحي على صعيد النص والعرض، ويدخله في منظومة مسرحية وأدبية وفنية أوسع، من خلال تصنيفات فنية ونظرية وفلسفية ومعرفية اشمل من المعايير المعتمدة في المسرح⁽¹⁾.

يهدفنا هذا التعريف إلى البحث في تكون الجماليات المسرحية منذ قيامها على إنشائية النص (المسرح الكلاسيكي) حتى قيامها على إنشائية الركع مع ظهور الإخراج (المسرح الحديث)، وهذا ما بدفنا للنسائل عن شرعية هذا المرور: هل فقد المسرح جماليته المقامة على النص عند ظهور الإخراج أم تواصل معه، وهل أصبحنا لا نتحدث عن جمالية إلا بالتقاء النص والعرض معا؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذا البحث.

ارتبط المسرح منذ القديم بالنص حيث اعتاد أغلب الناس اعتبار المسرح نصا مكتوبا وهو بالتالي في علاقة اتصال وثيقة بالعمل الأدبي. وتعمق هذا التصور منذ العصر اليوناني حيث كان كل من يكتب للمسرح لا يتظر أن يقرأ، إنما كان الكاتب يسعى من خلال كتاباته المسرحية تراجييديا أو كوميديا إلى مشاهدة الأحداث والشخصيات والحوار على الركع، فكان يجتهد في إتقان كتابة النص وكان يتقمص في ذلك دور البطولة كما هو معلوم مع المسرح الإغريقي الذي يقوم على بطل واحد وجوقة تصاحبه في العرض، فكانت المسرحية

لقد احتل المسرح رتبة خاصة في الأدب لأنه نص وتمثل في آن واحد، وتتبع عن هذه الثنائية إشكالية مضاعفة تتمثل في خصوصية الكتابة والتمثل من جهة والروابط التي تجمع بينهما من ناحية أخرى. فطبيعة المسرح هي أنه عرض spectacle يقوم على نص. لذلك ومنذ ظهوره في الغرب وأرسطو يقول عنه إنه «فن يستعين فقط بالخطاب نثرا كان أم شعرا.

« un art qui se sert seulement du discours, soit en prose, soit en vers, que ceux-ci soient de différentes sortes mêlées ou tous du même genre... Cet art n'a pas encore reçu de nom jusqu'à maintenant » (4).

لذلك لا نعرف المسرح منذ أرسطو إلا على أنه أدب ونواصل البحث فيه على أنه موضوع أدبي ومن خصائصه أنه يضع النص في شكل حوار ويظهر ذلك جليا في كتاب فن الشعر (وهو عبارة عن نقطة ارتكاز ومنطلق لكل بحث في أسس وأصول المسرح) أو ما نعرفه بالإنجليزية التي تعني الخلق والإبداع والإنشاء. فأرسطو يركز على كفاي النص مع الريح. فالمسرح متصير مع النص لأنه مرتبط بالأدب ويحمل موضوع التظلمات الجمالية بما هي نص مكتوب فقط ويعود بعده الركعي إلى الحرفة والتقنية.

لقد بين أرسطو الفرق بين النص والريح من خلال تقديم تحليل مفصل عن الكوميديا (جزء قد فقد ولم يصل إلينا) والتراجيديا بما هما الرئيكتان الأساسيتان لفن المسرح وهو ينم عن معرفة ودراية شاملة لهذا الفيلسوف لكبار المسرحيين الثلاث : اسخيلوس وسوفوكليس ويورديس وكذلك ملاهي أرسطوفان. لذلك أرجع المسرح إلى المحاكاة، محاكاة للحياة حيث تمثل كل من الكوميديا والتراجيديا شريحة من شرائح الحياة يصورها الشاعر في نص أدبي محكم البناء أدبيا ليجسدها الممثل في عرض فني على الركع أمام آلاف المتفرجين.

تقوم على أحادية التشكل المسرحي لأن الكاتب هو المتفحص للدور الرئيسي ويستعين فقط بالجوقة لمزيد جلب الانتباه.

فمن كان يكتب مسرحية، كان يهدف من ذلك أن يشاهد الأحداث والأشخاص والحوار والبناء الدرامي مجسدة أمام جمهور عريض. لذلك تأثر التأليف المسرحي لأنه كما بين ذلك الدكتور عبد القادر قط في كتابه فن المسرحية (2) يخضع إلى طبيعة وإمكانات المسرح الإغريقي آنذاك حيث كانت المسرحية تعرض أمام آلاف المتفرجين في مسرح شاسع ومكشوف وعلى خشبة مسرحية عميقة نوعا ما، وهو ما يتطلب نوعا من الكتابة الأدبية البالغة والمعبرة عما يجسده أولئك الممثلون الذين يظهرون عادة على المسرح مثقلين بملابس تحد من حركاتهم كما كانوا يتعلون أحذية عالية ويرتدون أقنعة تخفي وجوههم وهو ما يجبر الكاتب المسرحي على استخدام حوار بلاغي وجمل ذات إيقاع عال ومتميز حتى يتمكن الممثل نفسه من الاستماع إلى الجمهور الحاشد الذي يستمع فيه.

هكذا قامت الجمالية المسرحية منذ جواركا الأولى مع اليونان على جمالية النص والجمل المستعملة خاصة مع اسخيلوس الذي «تميز مسرحه بالفخامة والسمو وقوة العبارات، حيث كانت تمثل مسرحياته أعمالا فنية ضخمة تنظم وتعرض في جو من العظمة لأن اسخيلوس كان يعتبر أن وظيفة الشاعر الدرامي تتمثل في جعل المواطنين أكثر شجاعة ونبلا في غرس الفضيلة وزرع الأفكار العظيمة» (3).

وتنتزل هذه الأفكار في إطار عام للمسرح عند الإغريق آنذاك وما يتطلبه من أهمية كتابة النص، لأن قواعد المسرح ثابتة، فالمسرح يقوم على وحدة الحدث والمكان والزمان وهو ما يتطلب مجهودا مضاعفا من كاتب النص المطالب بوضع كل جهوده في خدمة النص المكتوب حتى يتسنى للمتفرج استيعاب العرض وتحقيق هدف وغاية المسرح الإغريقي الأولى ألا وهي التطهير.

خاصة مع رواد المسرح في القرن السابع عشر، حيث يعلق أحد النقاد الفرنسيين على ذلك بقوله:

« Les théories théâtrales du XVII^{ème} siècle ont une étrange singularité elles ne visent pas à inventer un système nouveau, à fonder une esthétique originale (même si dans la pratique, c'est bien ce à quoi l'on aboutit). Leur projet commun, c'est d'analyser, de comprendre la poésie d'Aristote, et d'aider les dramaturges à la mettre en pratique. Seul un Comedien se souciera, dans ses fameux discours, de prendre un peu de champs et d'élargir les perspectives aristotéliciennes. Mais il ne viendrait à l'idée de personne, théoriciens ou auteurs, de proclamer son intention de rompre avec l'esthétique d'Aristote pour jeter les fondements d'une nouvelle théorie du théâtre » (8).

لتفهم أن المسرح ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالنص مما جعل عدد من مصوري يعتمدون الإنشائية كما تحدث عنها أرسطو، واستكمل ذلك حتى في القرن الثامن عشر مع الفيلسوف الألماني هيجل الذي خصص في كتابه «الاستيعاف»، الفصل الأول والثاني، للحديث عن الدراما بما هي توجد في داخل فن الكلام: الشعر الذي ينقسم إلى شعر ملحمي مضحك وشعر درامي، ويتحدث الفصل الأول عن الدراما بما هي أثر فني إنشائي وتخصص الجانب الإنشائي الخاص للأثر الدرامي والمنفصل عن تمثله الركحي» (9)، أما الفصل الثاني الذي يدرس الدراما بما هي أثر فني درامي فهو يقدم تحليلاً يتكون من ثلاثة أجزاء تدرس المسرح بما هو نص وشعر

«Trois aspects de l'œuvre d'art dramatique sont à envisager : son unité, par laquelle elle diffère de la poésie lyrique et du poème épique; sa composition et son développement et son côté

poésis. أرسطو أن المسرح هو فن إنشائي خلاق وإبداعي يقوم أساساً على النص المكتوب، أما التنفيذ الركحي أو spectacle فهو عرضي ويترك جانباً.

« Quand au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien avoir avec la poésie, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteur. De plus pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires est plus décisif que celui des poètes » (5).

تقوم الجمالية المسرحية أساساً على النص، نص يمثل فوق الركح لتفهم بذلك أن المسرح مع اليونان يقوم على تمثيل النص المكتوب بلغة دقيقة ومعبرة بصورة كبيرة والقائم على أسلوب أدبي بليغ. لذلك كان «تعمد العرض يقع على عاتق الكاتب». ولذلك كانت النصوص تكتب بناء على شكل المكان والإمكانات الفنية المتوفرة عندئذ» (6). ولعل هذا ما حاول أرسطو أن يبحث فيه ويبيّنه في كتاب فن الشعر عندما يتحدث عن ترتيب المناظر والحيل.

تواصل هذا النمط من التمثل حتى مع الرومان الذين أخذوا عن اليونان، لكن تطور العرض معهم عندما تضاعف عدد الممثلين وأصبح الممثل مطالب بتكثيف طاقاته الصوتية لايصال المسرحية إلى ذهن المتفرج وهو ما يتطلب طاقات إبداعية من الكاتب المطالب بحبك النص بأسلوب أدبي بارع. فبقي النص هو المحدد للجمالية المسرحية لفترة طويلة امتدت حتى بدايات القرن التاسع عشر حيث يعتبر أغلب دارسي فن المسرح أن هذا الفن يرتكز في جماليته على أهمية النص الأدبي، لذلك يقول دور: «بقي المسرح لمدة طويلة يعرف من جهة أنه نص».

«Longtemps le théâtre n'a été défini que comme texte» (7).

ويستمر هذا التأثير الواضح والجلي بتصور أرسطو،

purement extérieur : diction, dialogue et mètre du vers » (10).

فالجماالية المسرحية مع هيجل تقوم على النص المكتوب، وبما أن الفن المسرحي يرتبط بالمحفوظات والإيماني والحركة، فإن الكلام الشعري هو الذي يعتبر المحدد والمهيمن (ص 250 و 251) خاصة وأن التنفيذ الركيحي يستطيع أن يعتمد الوسائل الركيحية كالموسيقى والرقص التي تستقل عن الكلام الشعري. أما الجماالية المسرحية فتقوم على الشعر بما هو المحدد والمسيطر على الدراما في حين تعتبر الموسيقى والغناء والرقص متممات وفنون مرافقة للمسرح الذي لطالما تقدم واستمر بما هو شكل أدبي يقوم على أهمية مطلقة للنص.

ظلت هذه الضرورات والمستلزمات في جماالية المسرح متحكممة وعلى مدى عصور طويلة في التأليف المسرحي حتى وإن حادت البعض منها عن هذا النهج فإنها ظلت ودية ومتمسكة بالقواعد الجماالية للمسرحية اليونانية سواء مع المسرح الكلاسيكي أو الروماني أو الواقعي أو الرمزي. لكن يبقى السؤال مطروحا: هل انحصرت الجماالية المسرحية في استرخاء النص أم تجاوزته إلى مستوى الركيح؟ إن كان ذلك كذلك فمن كان له الفضل في التمرد على القواعد التي لطالما اعتبرت ثابتة؟ وعلى ما أثبتت الجماالية المسرحية؟

لقد تغيرت النظرة إلى جماالية المسرح حيث أصبحنا نهتم إلى جانب النص بمستوى الركيح، خاصة بظهور الإخراج (la mise en scène) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهو فيدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة وصياغتها بشكل مشهدي (11). وتطور هذا المفهوم بما هو المحدد لعلم جمال المسرح في بداية القرن العشرين خاصة مع رواد المسرح في هذه الفترة وهما أندري أنطوان وغوردون غرايغ كأولي منظرين لهذا العلم. فأصبح هذا الأخير، حسب الدارسة الفرنسية للمسرح كاترين نوغرات في كتاب يحمل عنوان علم جمال المسرح أو استيتيقا المسرح (12)، يعرف بما هو

توظيف لكل النظريات التي تساعد على فراسة المسرح التي تختص بنظم كتابة النص الدرامي وتحتوي أيضا الركيح الذي يتكون من الممثل والموسيقى والإضاءة والديكور والسينوغرافيا... لذلك تغيرت النظرة للجماالية المسرحية حيث أصبحت هذه الأخيرة «مسألة للخطاب المسرحي بشقيه النص والعرض ورصد لكوان الجمال فيه، انطلاقا من توجهات نظرية محددة وذاتية مجالها طبيعة الفن وما يفرضه من جمال وأحاسيس» (13).

ولعل هذا ما يؤكد ارتكاز علم جمال المسرح أساسا على عمل المخرج بالاستعانة بالنص الذي ترى «أن يورسفيلد» بأنه أصبح مقبولا مما يستوجب تدخل المخرج لعمل تلك الفراغات، فتغيرت بذلك الجماالية المسرحية من انتصافها بالنص انتصافا تاما إلى تجاوزها بالاعتماد لا فقط على النص إنما على خلق وإبداع المخرج.

لقد أصبح للمخرج دور فاعل في الجماالية المسرحية حيث حظي بمكانة سيد الفضاء (Le maître du plateau) وأثار هذه الفكرة المخرج الروسي ستانيسلفسكي في سنة 1863 حين تحدث مع فلاديمير دانتشكو ما يسمى بـ «المخرج المسرحي» وأنشأ وأبدع عروضاً لشيكوف خاصة في مسرحية الأخوات الثلاث سنة 1900 التي عُدَّ فيها نوعاً جديداً من التطبيق المسرحي المبني على العمل الجسدي ورفض اللعب المتفق عليه.

تمثل مهمة المخرج إذن في إنجاح التمثل، لذلك عليه أن يهتم بالمكونات التالية في العمل المسرحي: لعب الممثل والديكور والموسيقى والإضاءة واللباس والماكياج والمتممات الركيحية، وهو ما يستوجب منه أن يكون ملماً بالمحتوى التاريخي والفلسفي والاجتماعي للأثر الذي سيمثله مع المحافظة على الجانب التقني للعرض أيضا.

لذلك يعرف المخرج بسيد الفضاء الركيحي (plateau) ليتمكن من إدارة الممثلين وكأنه قائد فرقة، فهو على العموم يمثل الضامن للمسرحية (نجاحها أو فشلها) فتصبح له المهمة الأولى في العمل المسرحي لأنه المنظم

tution du décor servant du milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages ; l'autre immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement du dialogue» (15).

فيؤسس المادي واللامادي للإخراج ويصيح المخرج مدعاً ويتمثل دوره إلى جانب التنظيم والإدارة، في التخيل والتأويل. فالإخراج أصبح عملاً فنياً يجمع بين الشحنة المادية للمتفرج والرؤية التأويلية للمسرحية الممثلة.

لقد ارتبطت إنشائية الركح بأهمية الإخراج خاصة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. فالإخراج مكن المسرحي من البحث عن صيغ جديدة وجماليات متنوعة تقوم على عدم إخفاء الأدوات المسرحية وذلك بالتخفيف من أهمية النص وطرح تساؤلات جديدة حول الركح بإعلان استقلال فن المسرح خاصة مع غرايغ الذي يعلن أن المسرح يقوم أساساً على الركح ويظهر ذلك في قوله الآتي:

«Ce n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse. Il ne résulte pas non plus de la simple addition de ces techniques, mais il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse. Cet art véritablement indépendant, est donc fondé sur la scène et non pas sur le texte» (16).

فالمسرح قد استقل بذاته وتنصل من صلته اللصيقة بالنص حيث أصبح يقوم أساساً على الركح وإنشائية المخرج بدرجة أولى وليس على النص فقط. فلم يعد هذا الأخير مركز الاستقطاب والمهيمن في الحكم بجمالية الأثر المسرحي وإنما صار عنصراً من العناصر الدرامية الأخرى التي كانت مجرد عناصر مرافقة ومتممة وأصبحت تحتل مكانة هامة إلى جانبه وتتفاعل معه.

ما نسميه اليوم بعلم جمال المسرح لا يرمي أبداً

لمجمل مكونات العرض وصياغتها بشكل مشهدى حيث يشمل الإخراج بمعناه المعاصر العمليات التالية:

- إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء.

- تقديم قراءة محددة للنص والتعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات يتبناها العرض، وتحديد أسلوب العرض.

- توضيح الحدث الدرامي أو معطيات النص في فضاء ما وترتيب عناصره والتنسيق بين مختلف مكونات العرض وبين مختلف العاملين في بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة الضوئية له (14).

تتمثل المهمة الجديدة لعلم جمال المسرح في إعادة تعريف المسرح كفن باعتبار أن البعد الفني للمسرح كان يتحدد بما هو أدب درامي لكن وجب إعادة تأسيس المعايير الجمالية للفن المسرحي خاصة مع أندريه أنطوان مؤسس المسرح الحر في فرنسا 1887 بما هو أول مخرج في أوروبا وأول من كتب عن الإخراج (أحدث حول الإخراج 1903) حيث أصبح وظيفة مستقلة. ويعد أنطوان مسرحياً واقعياً حيث استخدم في مسرحه أغراضاً استخدمها من الواقع الحقيقي اليومي كما اهتم بحركة جسد الممثل وحضوره على الركح ولم يعتبره مجرد أداة تلقي نصاً أمام الجمهور بل هو جسد يتحرك ويتواصل من خلال حركاته وأفعاله فوق الركح.

تفتح جماليات المسرح إذن على إنشائية الإخراج لذلك ترك أنطوان وراءه كل ما له علاقة بالكتابات بما هي مجموعة الملاحظات أو النصوص أو الخواطر أو المشاريع أو المحاضرات وعرف عمل المخرج بما هو ينقسم إلى قسمين مختلفين: قسم مادي وقسم آخر لا مادي ويخص الأول الديكور والرسم وتجميع الشخصيات ويخص الثاني التأويل وحركة الحوار.

« Quand, pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement, perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une est toute matérielle, c'est-à-dire la consti-

ويظهر الإخراج في أواخر القرن التاسع عشر، تغير الوضع وأصبح يحكم على الجمالية المسرحية نسبة إلى إبداع وإتشاء المخرج الذي ينطلق من النص كوسيلة وأداة عمل أولية يركز عليها ليطور ما جاء فيه ويقدمه فوق الركح حسب نظريته الإخراجية المبدعة والخلاقة. لذلك يعتبر المرور من النص إلى الركح هو الذي قاد إلى ولادة جمالية مختصة وأول مهمتها هي إعادة تعريف فن المسرح حسب المعطيات الجديدة للإخراج الذي ساهم بدوره في تغيير النظرة إلى النص المسرحي ذاته مما ساهم في توسيع المدونة المسرحية التي أعادت تقديم المسرحيات القديمة بتصور جديد من خلال إخراج النصوص غير المسرحية وتقديمها على الركح.

إلى وحدة منطقية بقدر ما يمثل تسمية. إنه المذهب ذو الجذور الفلسفية التي ستكون بدخلها أدوات مفهومية تمكن من فهم المسرح، وتستند من ناحية على مختلف نظريات المسرح منذ العصر اليوناني من قبل الفلاسفة والكتاب والفنانين ومن ناحية أخرى تمكنهم من التكون. لذلك يتساءل هذا العلم عن المسرح ذاته لي طرح المشاكل التي تمر عبر أنساق ومسار المسرح التي تمتد من النص إلى الركح. لذلك يرافق هذا العلم المسرح من جانب النص ومن جانب الركح معا لأنه لطالما ارتبط بالنص وبالأدب ويبحث في النظريات الإنشائية.

فمن أرسطو إلى هيجل مرورا بالفترة الكلاسيكية تحدد الخطاب حول المسرح مع إشناية الأدب الدرامي،

الهوامش والإحالات

- (1) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، معاهيم ومصطلحات مسرح ومون العرص، بيروت، لبنان، طبعة ثانية، 2004، (علم جمال المسرح).
- (2) عبد القادر قط، فن المسرحية: الشركة العالمية للنشر، بوجعيط، المقيمة (3) مجيد بك، تاريخ المسرح عبر العصور، لدر الثقافية نشر، 2010، ص 21.
- (4) ARISTOTE, La poétique textes établis et traduits par J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 1952.
- (5) Ibid, chap. 6, p.57
- (6) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مصدر مذكور سابقا، ص 8.
- (7) DORT (B), (Le texte et la scène pour une nouvelle alliance, Le spectateur en dialogue, POL, 1995, p. 245.
- (8) ROUBINE (J), Théâtre et mise en scène, 1880-1980, Paris, PUF, « Littérature modernes », 1980, p. 5
- (9) HEGEL, L'Esthétique, Paris, Flammarion, « Champs », 1979, P. 225.
- (10) Ibid, p. 230
- (11) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر مذكور سابقا، الإخراج.
- (12) NAUGRETTE (C), L'esthétique théâtrale, Paris, Nathan, 2000
- (13) رمضان العمري والنجاني الصلماوي، هي جمالية الخطاب المسرحي، معامرة رأس الملوكة حابر النودجا، ميكياني للشر والتوزيع، 2008، ص 9.
- (14) ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مصدر مذكور سابقا، الإخراج.
- (15) ANTOINE (A), « Causerie sur la mise en scène » (Avril 1903) Antoine, l'invention, de la mise en scène, Actes Sud-Papiers, 1999 P. 113
- (16) GRAIG (G), De l'art du théâtre, penser le théâtre, Circé, T.N.S, 2000

توبوغرافيا «المستحيل»

في نص «تحت برج الدينصور» للراحل عبد الوهاب الجملي

حافظ مرعوب / باحث، تونس

«إني أضع نفسي في موضع من يفعل شيئاً، لا في وضع من يتكلم عن الشيء، إني لا أدرس إنتاجاً، بل أتجمل إنتاجاً إني ألقي الحديث عن الحديث. فالعالم لا يأتي إليّ على هيئة شيء، بل على هيئة كتابة، أي في شكل ممارسة، فانا انتقلت إلى نوع آخر من المعرفة.»
رولان بارط -

كلمات قبل البدء :

الكتابة بما هي حلول وبقاء، الكتابة بما هي نحد للعب والتلاشي... فعل الكتابة عبر تاريخه يتردد على الموت ويسحر منه، ويعلم إمكانية ديمومه ويتجلى لنا من خلال تلقيه وتعدد قراءاته.

رحل عنا عبد الوهاب الجملي وتوغل في ثنایا البیاض ودخل مدارات الغياب إلى الأبد. ولكن نص «تحت برج الدينصور» يعيش معنا ونرى من خلاله الجملي يدعونا إلى ولوج عوالمه من خلال نصه.

عوالم موهلة في الغرابة، عوالم تمارس فعل الإغواء والإغراء، كي ندخل أبوابها ونعبر ثنائياها ونقيم فيها رداحاً من الزمن.

هذه الإقامة محاولة لتتبع توبولوجيا «المستحيل» من خلال العنوان والإهداء وستمرّج قليلاً على بعض حوارات الشخصيات الولودة في الحكاية لإضاءة بعض المسائل.

توبولوجيا «المستحيل» من خلال العنوان:

«تحت برج الدينصور» عنوان يمارس علينا فعل الإغواء والإغراء، يثبث فينا الرغبة لتولوجه واقتحامه ويصلح بتداعيات متواصلة للاقتراب منه وهتك أسرارها.

كيف نفتتح عوالم العنوان التي ستحيلنا بالضرورة إلى عوالم النص، بما أن العنوان في النهاية هو اختزال مكثف للنص. «العنوان من أهم العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات وتطل على ظلال المعاني وتألّف العبارات وأخيراً تفصح المجال لامتداد الخيال نحو أفاق لا متناهية فهو خطاب رمزي يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كما من الأفكار والمعاني ذات صلة وثيقة بالمحمولة الدلالية للنص وبجمالياته» (1).

نحن نتعامل من البداية مع كتابة عبد الوهاب الجملي بما هي فعل للوجود بما هي مشروع يحمل في ثنایاها نحتاً

معناها تنخيل وتلف موقعي بين الكواكب كيف ما حدثتو أنا... فهمت؟

مسألة البرج في نص الجملي تبقى على الحالتين... إذ يقول يوسف الشخصية الثانية في النص.

«سي جعفر.. سي جعفر.. أيا باهي كي رقلت. أنا يلزمتي نمشي توه. ما عاوش بكري عليا. إنت تشرب ياسر وصحتك ما تتحملش هيا قوم.. اطلع فوق الفرش.. تاو يجيو الفيران نسع في صوتهم تاو باكلولك كسوتك... سي جعفر هاتي مشيت أنا وأبعد مالبقة هادي... نسع في السقف يتكتك كان يطيح عليك عمي الدينصور إلا ما يغفصك».

البرج في نص الجملي برجان: برج يعلم من الأرض إلى السماء في امتداد وعظمة وعلو يحيل إلى ما وصلت إليه الإنسانية من تطورات تقنية.

وبرج يتوضع بين الكواكب والنجوم يبحث عن التوازن ويحيل إلى الحكمة والروح.

العنوان إحالة ومروحة بين هذين العالمين ويفتح أبواب الوجود وأفق الانظار. ولكننا في كلتا الحالتين شعرنا بسحابة التمرصع

ومع ذلك ستحاول تتبع إغواءات وإغراءات هذا العنوان علنا ونظراً بإقامة وهمية في عوالمه وثناياه.

2- إثارة الخوف والرهبة

«تحت برج الدينصور» الحكاية هناك تشكل في هذا الحيز المكاني: من يمكن له الوصول إلى هذا المكان؟ من يتجرأ على بلوغ هذا الموقع؟ والدينصور بضخامته وقوته وعدوانيته يحرس هذا البرج؟ يحرس هذا المكان؟ من يتجاوز الخوف والرهبة ليلاقي شخصيات هذه الحكاية؟ من له القدرة على المجازفة ليتعدى الدينصور ويسمع إلى الحكاية وشاهد مساراتها ويتكشف على حقيقتها؟

المكان مخيف، مرعب، محصن والتجربة أو الحكاية التي تشكل تحت تستدعي منا المجازفة وتستبعد عن مداراتها الطفولين وذوي النفوس الضعيفة لاقتحام المكان

لذات مبدعة، مثقلة بالهواجس. فعل الكتابة وهو يؤسس لكيان قادر على التوقع في هذا الكون وفي هذا العالم - «كتابة مسرحية هاجسها الأول» (2) على حد عبارة الناقد محمد مؤمن في تقديمه للكتاب.

فما الذي يثير فينا «تحت برج الدينصور»؟

1- إثارة الغرابة

«تحت برج الدينصور» عنوان غريب، والغرابة بشكل بسيط هي الخروج عن المألوف والمتداول.

العنوان يشير إلى حيز مكاني والمكان عادة ما يكون معلوماً، أو يتطر بعض الإشارات والإضاءات لإيوائه أو الوصول إليه، ولكن هذا المكان الذي يشير إليه العنوان يثير فينا التساؤل والبحث. أين يوجد هذا المكان؟

العنوان إشارة إلى حيز مكاني ولكن هل هذه الإشارة واقعية تؤدي بنا إلى مكان فعلي أم أننا أمام إشارة تثير فينا الغرابة وتفتحنا في بوتقة الحيرة والفضول. فالعنوان رغم تجليه الظاهري يبقى متشراً متخفياً.

«العنوان وحدة اتصال ممتاز ومفتاح لا يفتح لهم من جهة وحدة معرفية مستقلة لها كيانها الخاص ودلائلها التي تعبر عنها ومن جهة أخرى سمة وظيفية مرتبطة بأدائها لعملها تجاه النص الذي تتألق معه» (3)

أي برج هذا الذي سنكون تحته؟ تزداد الوضعية إخراجاً مع اقتران البرج بكلمة دينصور هذا الكائن المنقرض يزيد الأمر تعقيداً.

نعود من جديد إلى كلمة البرج — هل هي إحالة إلى البناية؟ وبذلك يكون هذا البرج ذا بعد مادي يترادى لنا من خلال حاسة البصر.

أم أن هذا البرج هو إحالة إلى الأبراج والكواكب؟ وبذلك يكون برجاً آخر يضاف إلى الأبراج المعروفة والمتداولة وتكون بذلك في حيز مكاني نفسي.

يقول جعفر في النص: «الكروسي متاعي هذا ما عاوش تحركو من بقعتو... على خاطر تشهشم... ندخل بعضي ونضج كيما بقية الهوايش sans repères بين هواء وهواء

ولمشاهدة أو قراءة ما يحدث «تحت برج الدينصور».

للوصول إلى ذلك لا بدّ من الإرادة والقوة والتسلح بالمعرفة، وحدها المعرفة تمكّنتنا من تجاوز الخوف والرهبنة من الدينصور هذا الكائن المتقارض والذي بقيت صورته متوغلة فينا.

وحدها القوة بمفهومها التشوي قادرة على إصالحنا إلى هذا المكان أين يحكي الجملي «حكاياته» أو بقليل من التجاوز أين تترامى لنا صور من الجملي ومن مواقفه ومن رؤاه ومن هواجسه التي تحيل إليه بالضرورة وتعلن عن نواياه في مغامرته في هذا الوجود.

الجملي يختار من الأماكن أغربها وأكثرها إثارة للخوف ولكنها أيضا حذابة ومغرية تتطلب منا المغامرة لمعرفتها، والحياة دون مغامرة لا معنى لها.

3 - إشارة الظلمة

«تحت برج الدينصور» عنوان يثير فينا فعل التخيل. لو كنا فعلا في هذا المكان تحت هذا البرج والدينصور يراقب هذا المكان ويرمي بظلاله عليه؟ سنلج هذا المكان الضيق ونكون داخل الظلمة هكذا يحيلنا العنوان إلى الظلمة بعانة الظلمة التي تدعم في النص بوجود شخصيتين لا تبصران، إذ لا حاجة لهما للنور والإضاءة.

الظلمة بداية البدايات. الظلمة رحم الكون ما قبل الولادة الكونية l'avant genèse cosmique الظلمة بداية المخلوق والولادة لتشكل الضياء يكتب الجملي في هذه الظلمة ويعلن عن الولادة والمخلوق، المخلوق بما هو فعل كتابة وإبداع.

خبرة هي الكتابة التي تضاهي الرب قدرة على المخلوق، خلق شخصيات والنفخ فيها وإمدادها بقدرة على الحوار. الحوار بما هو حالة فكرية تؤدي إلى الجدل وتشكل الصراع الخصب والتوتر الخلاق.

تنزاح الظلمة عن هذا المكان وتتحول إلى ضياء. «رجلان لا يبصران في مكان ما، يكون بينهما حوار»... يدفع الإنصات حاسة البصر ويرمي بها بعيدا لينشئ شعيرة أخرى هي شعيرة الإنصات.

وتتحول حالة العمى إلى عبقرية قادرة على نحت كيانات فاعلة ويمكن الإشارة إلى عبقرية بشار ابن برد والمعري وطه حسين أسماء رسخت في الذاكرة وساهمت في تشكيل الأدب العربي نثرا وشعرا.

تتحول الظلمة في هذا النص إلى شعيرة، كيف يمكن أن نرسم الصورة دون مشهد أي كيف نشاهد في الظلمة؟ كيف نشاهد بالإنصات؟

كيف نتحاور مع الكلمة بالإنصات إليها؟

كيف نتواصل مع الآخر من خلال الحوار؟

وفي هذا الإطار نستحضر كلمات الشاعر هولدرلين

«تعلم الإنسان كثيرا

ومن السماوات سمع الكثير

مذ كنا حوارا

«كنا قادرين على أن نستمع بعضنا إلى بعض» (4).

الحوار في نص الجملي يلغي ظلمة الظلمة إنه حالة فكرية، حالة مخاض وولادة، بداية جدل يتشكل من خلال فعل الإنصات. الإنصات بما هو تماه مع الكلمات بما هو تملص من الحكاية، فإن الإنصات يحافظ دائما على المسافة بينه وبين الأشياء أما الإنصات وفعل السماع فيتخلل الذات الإنسانية

«تحت برج الدينصور» يثير فينا الغرابة فيتولد لدينا إحساس بالخوف والرهبنة تنضاف إلى الظلمة فيكون النص ضياء، ينساب على مهل آت من بعيد.

ختاما للقول إن أهم ما يميز عنوان «تحت برج الدينصور» لعبد الوهاب الجملي هو أنه جاء حافلا بالمعاني ومكتنزا بالدلالات لا يسير في اتجاه واحد. إنما يمكن تناوله من جميع الاتجاهات.

فالعالم التي يحيلنا إليها العنوان عديدة ومتنوعة وهذا الغموض الذي يلف العنوان هو الأرضية التي تجعل منه أثرا مفتوحا على حد عبارة «امبروايكو» مقابلا للقراءات المختلفة والتأويلات المتعددة وهذا الانفتاح هو الذي يؤدي إلى النقاش وبذلك يتشكل الأثر.

توبوغرافيا «المستحيل» من خلال الإهداء :
إن تأويل المعاني لا يمكن أن يكون علميا بل هو إدراكي
معرفي بالمعنى العميق للكلمة.

ميتاخيل باختين-

«هل أكتفي بأن أجاوز السماء
كي أراك...؟»

أم أن أضرب العمى جدارا
بيننا وأسكن الجدار؟»

سؤال أم تساؤل والفرق بين السؤال والتساؤل كما يشير
الدكتور محمد لطفي اليوسفي أن السؤال ينتظر إجابة بينما
التساؤل لا ينتظر.

والجمالي لا ينتظر إجابة عن هذا التساؤل. إنها رحلة
بحث عن توقع؟ عن مكان؟
أي مكان قادر على استواء مثل هذا اللقاء؟

المكان المستحيل

إذا كانت رحلة الشعراء القدماي للقاء الحبيبة هي رحلة
ألفية تتشكل في بعدها المادي فإن رحلة الجملي هي
رحلة عمودية تنطلق من الأرض وتتعالى **تلاوة** في
المطلق ترعب على العرش من أجل الرؤية.

لا يطلب الجملي في رحلته هذه غير الرؤية (كي أراك)
الرحلة متواصلة ومفتوحة من أجل هذا المكان الذي
يسمح برؤية الحبيبة استمداً ضمنياً لمواصلة الرحلة إلى
ما لا نهاية (هل أكتفي بأن أجاوز السماء) إنه فعل الصعود
إلى ما وراء السماوات إلى الأعالي يغادر الجملي الأرض
ويتصعد من أجل إيجاد مكان ينظر منه إلى الحبيبة من
أجل لقاءها بها.

تقول شخصية جعفر في نهاية النص

«ما نحيش نرتاح... يلزمني نهيم... في ليل دايم
ليل لا تفسخو شمس ولا قمره تضويه ونسبح لا زاد ولا
دليل. ونضيق في صحراء يجفل منها الشهيلي. نساغر
غريق في كرش حوت ضايح في بحر هابيع ولا حد يرجع
أعباري».

هذه الكلمات التي ينهي بها جعفر نصه إنما هي

إحالة إلى التوق إلى الرحلة والترحال إلى هذا السفر
الدائم واللامتهي، المضي في طريق لا نهاية لها. غيلان
المسعودي يتجلى في صورة أخرى «لا تكون الطريق طريقا
حتى تكون بلا نهاية».

الجمالي يدرك في إهدائه هذا أنه يبحث عن مكان
«مستحيل» من أجل لقاء «مستحيل».

اللقاء المستحيل

رحلة الجملي للقاء الحبيبة تبدأ ولا تنتهي، تتجاوز
السماء ولا تنتهي تتصهر مع المطلق ولا تنتهي. إنه اللقاء
المستحيل. صعود من أجل لقاء الحبيبة، من أجل لقاء
الحقيقة، تتحول الحبيبة إلى حقيقة، المرأة الحبيبة التي
تكون الحقيقة وتصل من الأرض إلى السماء، إلى ما وراء
السماء من أجل إدراكها، من أجل رؤيتها.

تحولت الرحلة إلى بحث عن الحقيقة والبحث عن
الـ **الخيطة** هو بحث عن السعادة وغاية الإنسان في هذا الكون
هو أن يكون سعيداً إنها رحلة من أجل السعادة.

لم تلهي المرأة في هذا الإهداء، امرأة عادية تتعالى
الجمالي بصورة المرأة. يبعد عنها المتداول، بعض عنها
العادي «ويوتها» مرتبة الحقيقة. يجعلها حافزا للصعود
ومبتنى للسمو

المرأة الحقيقة التي نراها رغم العمى، ورغم الجدار.
(وأضرب للعمى بيننا جداراً وأسكن الجدار) هل أن
الجمالي في حاجة إلى الرؤية كي يصير حبيبته؟ لا. هل
يكون الجدار حاجزاً بينه وبينها؟ لا

الجمالي يدرك صورة حبيبته في الظلمة المحالفة في
العمى المقيت. يراها رغم الجدار. يذكرونا الجدار هنا
يجدار شكسبير في «حلم ليلة صيف» هذا الجدار الذي
فصل بين (تيرواموس و فسيبي).

ولكن خيال الجملي يتعدى الجدار بل إنه مستعد لأن
يسكن الجدار كي يراها.

هذه المرأة للمستحيل، المرأة الحقيقة، المرأة التي
تشكل ذواتنا، تبت الرغبة فينا للحياة، تلهمنا نصاً،
نصوصاً تمكثنا من الخلق. الخلق بما هو تحد للموت.

في صراع مع الآلهة، مع كل الأشكال السلطوية، إنها حرة وهي الوحيدة القادرة على صنع مصيرها، وبغاياها يتزل الظلام وتكون الوحيدة.

غياب المرأة لدى الجملي يعني العدم، الموت. «يهبط علي الظلام وحدي ياكلني في بيت الفيران». هكذا هي المرأة في هذا الإهداء ومن خلال الصورة التي رسمت لها في النص. نور بضيء الدرب والطريق ويعلو بالجمالي من الأرض إلى السماء ويمكنه من إتيان الحوارق والمعجرات. يمكنه من إتيان «المستحيل» «أن يسكن الجدار» لا شيء يفصل بينه وبين هذه المرأة إنه هي وهي هو وكأننا في شطحة وجد وحلول صوفي

الخاتمة :

«تحت برج الدينصور» لعبد الوهاب الجملي تجربة قصوى في الكتابة المسرحية في تونس. لا زالت تنتظر العديد من القراءات التي ستفجر مكان الإبداع في هذا النص. هلنا بهذه القراءات نكون قد أوفينا حق هذا المبدع الذي رحل عنا مبكرا، مبكرا جدا وكان الموت لم تنفطن أنه قد شرع في الكتابة.

صورة المرأة تسكن الجملي ميثوقة في ثبايا كيانه محفزة وملهمة للكتابة وكأنها ربات الفنون بنات زوس التي كانت تخليدا لحب أزلي... ألم يكن الحب الأزلي الخالد في اليونان مصدر الإلهام والذاكرة المتقدة على الدوام، بنات زوس التي ألهمت هزيود النشيد (5).

الجمالي في مدارات الحب الأزلي يبحث عن لقاء بالمرأة الحقيقية، يقول يوسف في النص وهو يتحدث عن المرأة التي رسمها في خياله «ما يدخل حد وما يتعدى حذاها حد، خليها ترتاح وحدها خليها سارحة... تابعة ما تحيرهاش. كان رقدت ما يسألش. ما تقيهاش المفيد ما تافقش وتمشي ما تلتفتش وتدور وقتها الأزرق يكحال وراها ويوجد ليه، تمشيلو تبعد ويهزها. يلعبها ويهبط عليها الظلام ياكلني وحدي في بيت الفيران».

هذه الصورة التي يتحدث عنها الجملي هي صورة البطل التراجيدي، هذا البطل الثقافي، الذي يمضي في طريقه دون توقف، دون لفتة، إنه على شفا حفرة من الموت ولكنه يواصل الطريق، يواصل الدرب، يتقدم في الطريق الذي اختاره.

الجمالي يمكن المرأة من أن تتحدى الجحيم وأبدا تدب

المصادر والمراجع

- (1) باسمه درمش - عشت النص - مجلة علامات في النقد. النص وقضايا مجلة 16 الجزء 61 ماي 2007
- (2) محمد مؤمن - تقديم الكتاب - تحت برج الدينصور.
- (3) باسمه درمش - مرجع سابق
- (4) أوراق فلسفية العدد 27 / 2010 حول جدمار المقال همنوطيقا النص الادبي بين هيدقار وجدمار
- (5) وحيد السعفي في قراءة الخطاب الديني الانتشار العربي لبنان الطبعة الأولى 2008

البحث عن دراما تساير التحولات السياسية والاجتماعية

كمال العلوي / كاتب، تونس

المنعكسة على مرآة الواقع بحكم بهته أمام كل ما يحدث
من تشويه لهذا الواقع ؟

دقت أجراس هزيمة المسرح ... وهذا لا يعني أنّ
المسرح قد بلغ حدّ النهاية، إذ بالإمكان أن نهتم المرأة
التي تفرّسها عليها قوى سياسية تجعل وجوها بالمساحيق
التي تريدنا وبالصورة التي تريد أن تكون عليها ... فبعد أن
كان المسرح مؤسسة مؤسّسة حرة ولها حصانتها ومناعتها أصبح
مؤسسة خاضعة للأجهزة الملحمة لأفواه البشر ... وبعد أن
كان «ترزياس» يواجه الحاكم بدون أن يرى وجهه المقتنع ...
وبعد أن صال «أرسطوفان» وجال في مدن «الطيور» الحرة
مطالبنا «بالسلام» الذي انتقده بنو البشر في مدن الشر ...
وبعد أن تخلّص «موليار» من برائن الأسطورة الواهمة
والمعتقد القويم فاضحا أفضع ممارسات المتكلمين باسم
الله والأنبياء وهم يخفون تحت الأئمة وسواس شيطان
الاحتكار والاستغلال وقتل الحريات ... وبعد أن اندس
«شكسبير» داخل بيوت الملوك والأمراء والأعيان يكثر
كراسي الحكم التي خضبت بدماء الأبرياء والمجرمين
المأجورين على حدّ السواء .

وبعد أن حمل فيغارو لواء الثورة وأعلن عن دخول
الإنسان الشجاع فقط عصر حرية القول والرأي ... وبعد
أن تصدّى بريشت إلى أفطع رجال القمع والقهر والجريمة

مما لا شك فيه أنّ الأدب والفنون جميعا تسعى إلى
مسايرة التحولات السياسية والاجتماعية وترصد لكل
ما يمكن أن تصدّي لإدارة الشعوب في مطالبها الشرعية
لتحسين أوضاعها وتحقيق طموحاتها .

مرّت سنة على قيام ثورة برهنت على أنّ هناك حشا
عريبا مشتركا بعد أنّ يشتت الشعوب العربية من الالتجاء
من أجل مجابهة الظلم والفساد ... وقيل في هذا الصدد
الكثير حول الدور السلمي الذي لعبه الفنانون عموما وكثاب
الدrama على وجه الخصوص ... فبشاعة الحياة التي تعيشها
الشعوب تحت غطاء التضامن والوعود بتوفير ضرورات
الحياة للمواطن الخ ... لم تكن سوى أوامر ساهم الإعلام
في تجميل صورها ... والأآن وبعد أن قامت الثورة هرع
الفنانون والكثاب إلى نفس هذه الوسائل الإعلامية ليصرّحوا
بأنهم كانوا يعملون ويعرفون ما يدور في كواليس أصحاب
الأمر والنهي والسؤال :

لماذا لم يسبقوا إلى القيام بدورهم الأساسي وهو كشف
المستور ؟ حاضرة في المجال المسرحي وهو المجال
الأكثر خطورة لأنّه يواجه الجمهور مباشرة ويحدث فيه
تأثيرا آتيا ... فهل دقت أجراس هزيمة المسرح كما دقت
أحراس بالنسبة لهزيمة الإنسان في حربه ضدّ بشاعة صورته

من النازيين والفاشيين فواجه النفي والموت المؤجل وبعد أن صرخ ييكيت في بؤرة الفراغ واللامعنى وفي وجه العبث. وبعد أن أعلن الموت على العلمية وعلى العلم واقتحم المسرح عالم القوى الكامنة والوجوه الخفية الساكنة في غياهب الظلمات والمجهول من نفوس البشر المتألمين... بعد كل هذه المواجهات والمصادمات والخلافات التي أهدت إلى الإنسان نصوصا خالدة وصروحا من المسرحيات التي لن تهدم كيانها أية قوة مهما اشتدت... بعد كل هذا وقب الكتاب في الأيام العصية أمام حالة انتظار نتيجة جهل لما سيحدث غدا؟

هل أصبح كتابنا يخافون من سيطرة نمط جديد من الحياة وفق مخططات التحولات التي تفرضها متطلبات العولمة على البلدان التي ثارت على الأنظمة الفاسدة؟

نحن نعرف أن العولمة ليست من ابتكار المفكرين والفلاسفة ذوي النزعة الإنسانية بل هي من صنع أبالة السياسة وواضعي الأجهزة التي تقود تهريب الأسلحة والتهرب من الضرائب وبؤرة الإرهاب وشبكات الجوسسة والمافيا وتبيض الأموال ووسائط تجارة الجنس والمتاحرة بأطفال التني بواسطة الكاتالوجات وأطفال المتعة بالنسبة لأثرياء الشرف وكل ما هو ضاحك ويمكن في الفضاضات المحرة، فهل هم ضائعون في متاحات الألفية الثالثة يقفون أمام بوابة التاريخ المقبل ينظرون إلى المستقبل وكأنه سراب إذ يترامى أحيانا أخرى مروعا تحكما التجاذبات الإيديولوجية المتطرفة وأخرى واعدة أو مدمرة... فهم بين التناؤل والتشاؤم كمن يرى الكأس إما نصف مملئة أو نصف فارغة.

تساؤلات عديدة تتسابق أمامنا ولا نجد لها أجوبة وهذا يتسبب في كبح جماح الرغبة في الكتابة عن الزمن وكذلك في الموميات، والواقع أننا يجب أن نكتب من خلال تفكيرنا وتحليلنا للحاضر حتى نستشرف بمجهودنا على المستقبل لأن شغلنا الشاغل هو تخطي الحاضر لدخول المستقبل بأفاق مضية.

إننا حقاً في وضع غريب وقد اعلن "بول فاليري" Paul Valéry منذ بداية القرن العشرين أن زمن نهاية العالم قد

بدأ فما بالكلم ونحن في الألفية الثالثة ومطالبون بمواجهة معارك جديدة بعد أن خاضت الإنسانية معارك أخرى في القسمة... أليس من واجب النخبة أن تتكلم وتصدح بالآراء وتقاوم بالقلم؟ والسؤال الحارق: من أين يبدأ فنحن تخلفنا كثيرا عن ممارسة الديمقراطية وحرية التعبير واحترام الرأي المخالف... وهذا أمر يدهي فالأمم المتقدمة بلغت حدًا من التطور أصبح يخول لها تأجيل موعد الموت وإلغاء كلمة القدر التي كان المواطن اليوناني في الغابر يحسب لها ألف حساب ويعتبرها كتاب الدراما الشغل الشاغل... أما الآن فإنه يقال: بعد بضع سنوات سينقطع الإنسان عن زيارة الطبيب ويفضل آلة إلكترونية يمكن للإنسان أن يتعرف على حالته الصحية والعقلية في كل لحظة.

إن ما كان وما هو مطروح على الدوام في شتى أنواع الكتابة هو قضية الموت... ملحمة كلكماش... أسطورة سيزيف أو بروميثيوس أو أهم قصائد عظماء الشعراء. ماذا سنستقى من هذا الموضوع بعد أن اكتشف العلماء أن في قلب الـ A.D.N توجد مفاتيح الشباب الدائم، أن الإنسان ربما يلعب دور الإله وهو يخلق الطبيعة بفعل تنابيح (ولن كان هذا الموضوع يثير سخط من لا يحيل: التورمعلقت همة المرء بما وراء العرش لئالة) فأمر يكاد ستلقح الثور الأمريكي للبقرة العادية فتركز بذلك مبدأ التهجين.

إن الأمريكيان يسرون حسب مقولة شهيرة: «إن أفضل وسيلة للتنبؤ بالمستقبل هي خلق المستقبل»... الإنسان أصبح إذن يطمع بأن يكون خالق نفسه أو خالق الحياة والكتاب يتنل إلى أخطار محتملة وهذا دوره... وفي هذا الصدد يوضع تساؤل فلسفي مشروع: إن أقدم الإنسان على صنع نفسه كيف ستصبح قيمته؟ وهنا تصبح للكتاب شرعية الكتابة عن منزلة الإنسان وقيمه في المستقبل... فإن كانت منزلة الإنسان قد انحطت بعد الحريين العالميتين وقبلة هيروشما فأفترت نمطا من الكتابة أطلق عليها «العيشة» إذا تصور ما آل إليه الإنسان من يؤس وانكماش ووردية وعزلة، الأمر الذي جعل اللغة تتلاشى وتصح غير قادرة على التعبير والتواصل لما يكتنفها من لا معنى وفراغ فكري نتيجة خوف الإنسان من المصير والمجهول...

بما يحيط بنا إذ في مثل هذه الظروف تكون للكاتب رؤى ومشاغل...

يجب أن نتغصن إلى آن العولمة إمكانيات ووسائل التعبير سوف تقودنا إلى ضياع هويتنا الجماعية فنساق إلى التجريد والوهم والتلاشي .. إن حمل لقب «مواطن العالم» بفضل الوسائل المعروفة سيترتنا من جذورنا ... والعلاقات التي كانت بشرية، علاقة الوجه لوجه أصبحت اليوم بوسائل الاتصال بادرة لا حميمية فيها ولا إنسانية ... هي علاقات مجردة كالقمر الاصطناعي الذي يربط بين «بارابولين» ... إذن علاقتنا من خلال هويتنا في خطر وعلاقتنا مع الغرب في قطيعة تزداد هويتها عمقا.

نحن بحاجة إلى طرح السؤال: إلى أين نحن نسير؟

و الواقع أن أمتنا العربية التي عرفت قرونا من التطور إذ كانت تفكر في المستقبل ولكنها الآن قد أصبحت أثرا من الماضي ... فحاضرتنا بدون مضمون إلا من شعارات الثورة ومستقبلنا بدون شكل والزؤوس التي تحاول أن تقودنا مرهقة وحائرة فنحن لم نعد نرى ونسمع سوى الحوارات الفتاة والزناة والمحولات المجهضة والتجبية هي أننا عوض التفكير في التجديد فإننا نجتزئ القديم.

خلاصة القول: إن كتابنا في إجازة ولا سيما مناسبة إلى الأحداث المسارعة أو هم في حالة بهمة وخوف.

و مما زاد الطين بلة أنهم يتكون الآن من خلال الثورة ولم يمض سوى عام والكتابة المتسرعة لن تقضي إلى نتائج إيجابية إذ لا نعرف إلى حد الآن الخلفيات الحقيقية التي قادت إلى هذه الثورة ... ثم هل أوحى أو ستوحى هذه الثورة عمقها وحجمها في إلهام الفكر والفن ... والسؤال الأكثر موضوعية: هل لدينا حقا مبدعون قادرين على قلب المفاهيم ووضع تيارات جديدة من وحي هذه التحولات ... وهذه التيارات تصبح في غد مقبل مدارس تدرس في الجامعات العالمية ... فلدينا مسرحيون يذعنون بأنهم قامات فارغة في الميدان ولكنهم لا يملكون رؤى خاصة تحل لهم أن يقارنوا بمايرهولد أو أوغوستو بوال أو غروتوفسكي أو أنطوان أرتو أو نادويش كتنطور وغيرهم ممن أضافوا للمسرح في هذه الدنيا.

نستخلص من هذا أن أية كتابة جديدة هي نتيجة تحولات سياسية واجتماعية.

إن الكاتب الملتزم يعيش فترة طويلة من المخاض على إثر كل تحول يحدث ... والصمت يترك فراغا يجد فيه بعض التجار ضائقتهم فكثير مسرحيات الهضم وأدب التكتة وكل أنماط الفن الترخيص يطلق على وضع كهذا «أزمة».

وعندما تصدر الكتابات الجديدة وتكون سنوات بروز «سامويل بيكيت وأوجن يونسكو وأرتور أداموف» ... ثم ظهور «هارولد بيتي وجون أوزبورن» وغيرهم من المجددين بحكم المواكبة للصيغة لكل التغييرات والتقلبات السياسية والاجتماعية.

هناك أيضا كتابات جديدة تولد نتيجة الانطواء على الذات فالكاتب الغد الذي لا يريد السير في المسالك المألوفة وتكرار الأشكال السائدة والأفكار المستهلكة ويكون قد أحس بحاجة ملحة إلى تجديد مع تبرير هذه الحاجة طبعاً ... يحتكم وينطوي على ذاته لأنه يعرف أن ما سيكتبه لن يجد بسهولة متقبلين له وربما يصبح سلوكه في الحياة وعلاقته بالآخر تكتسي شت من العدائية. مقصودة أو غير مقصودة. بل ربما يتعرض لنصراوات غير معقولة وغير متوقعة وتكون حاسمة في كتاباته ... ونعلم أن سامويل بيكيت قد تعرض إلى طعنة بسكين من شخص مجهول ولم يحدث بينهما أية مشاكسة أو استفزاز وهذا ما يفسر عبثية أفعال البشر ... كذلك الشأن بالنسبة لأداموف الذي شاهد رجلا أعمى يتحسس طريقه ويتناصير تلعب الغيبضة مع صديقها وكانت معصبة العينين وهي تغني «أغمضت عيني وكم هذا رائع ...» فاصطدمت بالأعمى ... طبعاً هذا المشهد لا يمكن لأي كان من عموم الناس أن يعطيه معنى أو تفسيراً أو تبريراً ... ولكن أداموف وهو يعيش حيرة الكاتب الوجودي عكس المشهد الضئيل على مشهد العالم الكبير إذ أحس بالقطيعة في زمن الحرب الباردة بين من لا يبصر لما يجري من أزمات وبين من يغضض عينيه ويعرض الطرف أو يتجاهل.

نحن مطالبون في هذه المرحلة بأن نكون على وعي

تمييز «أهل الذمة» عبر اللباس في الحضارة العربية الإسلامية :

يهود العهد الموحدى نموذجاً (القرن XII - XIII ميلادي)

لطفي بن ميلاد / جامعي، تونس

مقدمة :

يعود استقرار اليهود في أرض «المغرب الإسلامي» إلى عهود غابرة منها ما هو مرتبط بالشتات الأول والثاني «نتيجة تدمير بيت المقدس على عهد الآشوريين والرومان». وقد وجد العرب المسلمون عند استيطانهم بالمنطقة جاليات عديدة من هؤلاء. وقد طبق عليهم وضع الذمة¹ لكن ذلك لم يخل من وضعيات متشددة فرضت تمييزهم عن الجماعة عبر اللباس.

ولعل قرار المنصور الموحدى (595 هـ - 1198 م) يعتبر المثال الأبرز في هذا المجال ضمن سياسة موحدية تعتبر الأشد قسوة على الذمة في التاريخ الإسلامي. وهو ما يستدعي دراسة خلفيات هذا القرار، مضمونه وخلفياته في «الأيديولوجيا» الموحدية والتاريخ الإسلامي.

I- الخلفيات التاريخية لتمييز اليهود بين التشريع والواقع :

1 - ما بين النص التشريعي وواقع اليهود في الغرب الإسلامي

I- تمييز «الذمة» عبر اللباس في التراث التشريعي الإسلامي وجدت في التراث التشريعي عناصر بارزة تدعو إلى تمييز أهل الذمة عبر اللباس من ذلك ما ذكره ابن قيم الجوزية عن عهدة عمر أنه «نما جاء في العهدة، وأن نلزم زيناً حيث ما كنا، وألا نشبه بالمسلمين في لبس قلسوة ولا عصامة» (1) كما ذكر الماورودي في «أحكامه من الشروط المستعجة» تغيير هياتهم بلبس الغيار وشذ الزنار» (2). إذ أنه من أهداف ذلك تسهيل مهمة المحتسب في الأسواق الإسلامية كالتسهيل على والي المظالم لمراقبة المتأخر والملاهي، وحتى لا يتعرض أهل الذمة إلى العقوبة، أو إلى منعهم من أشياء مخصص فيها طبقاً لما تعهدت به دولة الإسلام.

و إن طبقت بعض حالات التمييز غير اللباس في المشرق (3). فإن المعاملة الأشد بروزا في هذا المضمار تهّم بلاد المغرب الإسلامي.

ب- نماذج من قمع اليهود في بلاد المغرب الإسلامي:

لم تخل أرض المغرب الإسلامي من سياسات وحوادث تتعلق باضطهاد اليهود، فمن ذلك أمر قاضي القيروان على العهد الأغلبي عبد الله بن أحمد بن طالب أثناء ولايته الثانية (267 هـ - 275 هـ / 880 م - 888 م) بأن يضع اليهود على أكتافهم رقاعا بيضاء في كل واحدة منها قردة وخنازير (4).

وقضى بمثل ذلك فقيه الأندلس أبو الوليد إسماعيل بن فرج، وقد يكون الداعي إلى هذا التمييز اشتباه أمرهم (5).

أما في منتصف القرن 5 هـ / 11 م وإثر انهيار الخلافة في الأندلس حصلت مذبحة كبرى في غرناطة تجاه اليهود لاتهمهم بالتواطؤ لإثارة الفتن وكان ذلك سنة 459 هـ / 1061 م حيث قتل منهم أكثر من ثلاثة آلاف وعن ذلك يقول ابن عبادي المراكشي «وفي سنة تسع وخمسين وأربعمائة كان القيام على اليهود بقرنطة ومقتل ابن تغزلة وقتل من اليهود أكثر من ثلاثة آلاف واستؤصلت أموالهم» (6).

كما اتبع يوسف بن تاشفين أمير دولة المرابطين سياسة متشددة في الأندلس ضد اليهود وخاصة يهود أليسانة. كما وجدت في عهد ابنه علي بن يوسف طائفة منهم نزاول أعمالها نهارا في المدن المغربية وقد حرم عليهم المبيت فيها ليلا (7).

إن هذه الأحداث ولا شك مهدت لقرارات أشد قمعا من تلك التي مارسها الموحدون ضد اليهود.

2- عبد المؤمن بن علي ومنع الذمة على العهد الموحد.

في خطوة تكاد تكون هي الأولى من نوعها في تاريخ معاملة الذمة في الإسلام بادر عبد المؤمن بن

علي بعد إنهاء توحيده لبلاد المغرب الإسلامي (555 هـ - 1160 م) إلى القضاء بحدّ السيف على بقايا الطوائف النصرانية (8)، كما سلط أبشع وسائل القمع على أغلبية الطوائف اليهودية «وعرض عبد المؤمن الإسلام على من يتونس من اليهود- والنصارى، فمن أسلم سلم ومن امتنع قتل» كما ذكر المراكشي ذلك بقوله «ولم تتعقد عندنا ذمة لليهودي ولا نصراني منذ قام أمر للمصانعة، ولا في جميع بلاد المسلمين بيعة ولا كنيسة» (9).

وفي الحقيقة لا يخفى علينا البحث في أسباب هذا القرار، من وصفه في أطره التاريخية والموضوعية، فقد قامت الدولة الموحدية على أسس بعث حركة سياسية دينية إصلاحية ثورية تأصيلية تجديدية، وقامت على نظرية المهدي المنتظر الذي يملأ الأرض قسطا وعدلا مثلكم ملئت ظلما وجورا بعد التغلب بقوة السلاح (10). ومن هذه الأسس الأيديولوجية والمذهبية الأمر المعروف والنهي عن المنكر والتي تقتضي منع أي سلوك مخالف لوحدة الجماعة الإسلامية، كما لا يخفى تلك النظرة المرتبطة بالصراع الإسلامي- المسيحي على أرض الأندلس ومن شك في تواطؤ الجاليات غير إسلامية.

وفي الحقيقة، لم يكف الموحدون بذلك بل فرضوا عليهم المقاطعة في علاقات المصاهرة والعلاقات التجارية، وحتى من أظهر الإسلام من اليهود وضع الموحدون عليهم قيودا في التجارة وهي مورد رزقهم الأساسي (11)، وهو ما يجعلنا نتساءل عن الوضعية النفسية لأفراد تلك الجالية التي لم تكن محل ثقة لدى المجموعة الإسلامية التي كانت تتوجس خيفة من أي سلوك لهؤلاء، وهو ما يجعلهم دائما تحت المراقبة، وهو ما عبر عنه المراكشي بعد مدة «إنما اليهود عندنا بظهورهم الإسلام، ويصلون في المساجد ويقرئون أولادهم القرآن جارين على ملتنا وملتنا والله أعلم بما تكن صدورهم وتحويه بيوتهم» (12).

II - قرار «المتصور الموحدى» خلفياته وحيثياته :

1- محاولة في التاريخ :

صدر هذا القرار في أوائل سنة 595 هـ/ 1198 م إذا عرفنا أن الخليفة الموحدى أو يوسف يعقوب الملقب «المتصور الموحدى» توفي في 22 ربيع الأول 595 هـ/ 1195 م. وهذا يعني قرابة 35 سنة من قرار عبد المؤمن الموحدى إلغاء «الذمة»، فهذا القرار يعني ما تبقى من اليهود في مدن «الدولة الموحدية»، ويمكن أن نذكر مدن تونس- سوسة- المهدية- صفاقس- قابس- الحامة- جربة وقفصة، ويهود فاس (13)، مراكش ومدا أخرى لا تظهر في المصادر، بينما لم نتأكد من أن ذلك طبق في الأندلس، فالمصادر الموحدية أو المعاصرة لها تكتفي بذكر القرار دون تحديد الجهات المعنية، ومن الواضح أنه طبق في كل المدن وعلى ما تبقى من الجاليات اليهودية في «الجلال الموحدى» وإن اختلف مضمون القرار من جهة إلى أخرى وخاصة بين يهود المغرب الأقصى ويهود تونس.

عن يهود المغرب الأقصى يذكر عبد الوهاب المراكشى «و في آخر أيام أبي يوسف أعلم أن بعض اليهود الذين بالمغرب لباس يختصون به دون غيرهم. وذلك بشباب كحليّة وأكمام مفرطة السعة تصل إلى قريب من أقدامهم. وبدا لا من العمائم كلوتات على أشنع صورة كأنها البراديع تبلغ إلى تحت آذانهم» (14) أما عن يهود تونس فيروي لنا الزركشى أنه في سنة 598 هـ - 1198 م أمر المتصور اليهود بعمل الشكلة وجعل قمصانهم طول ذراع في عرض ذراع، وجعل لهم برانس وقلانس زرقاء» (15).

2- مضمون القرار وخلفياته:

يذكر عبد الواحد المراكشى بوضوح أن سبب القرار هو الشك في إسلام اليهود، وهذا يطرح بوضوح أن الجالية اليهودية كانت تحت المراقبة، طوال المدة التي تمت فيها دعوة الجاليات غير المسلمة إلى الدخول في دين الإسلام خاصة وأن الخيار المقابل كان القتل، فهؤلاء الذين بقوا في بلاد

المغرب من الواضح أنهم من غير القادرين على الهجرة إلى بلدان أخرى، وهو انعكاس لواقعهم الاقتصادي المتدهور بعد سيطرة القرى المسيحية على مراكز التجارة المتوسطة من قطلانيا إلى صقلية إلى بلاد الشام خلال القرن 6 هـ/ 12 م. وبالتالي فلم يسمح قط باختلاطهم بالمسلمين على جميع المستويات الاجتماعية (علاقات المصاهرة) والاقتصادية (التبادل التجاري)، مما يعني أن هؤلاء كانوا يعرفون عزلة اجتماعية ودينية مما دفعهم إلى إضفاء سريّة وخصوصية أكثر على معاملتهم الجماعية (16) communautaire. فهم منها على أنها تأمر وخيانة لوحدة «الجماعة الإسلامية» التي كان الموحدون يحرمون على بقائها وتماسكهم. ويبدو نقص المراكشى واضحا في هذا الصدد.

ويؤكد عبد الواحد المراكشى هذا السبب بوضوح على لسان الخليفة «المتصور» وإنما حمل أبا يوسف على ما صنعه من إفرادهم بهذا الزي وتمييزه إياهم به، شكّه في إسلامهم، وكان يقول : لو صغ عندي إسلامهم تركتهم يخلطون بالمسلمين في أنكحتهم وسائر أمورهم، ولو صغ عندي كفرهم لقتلت رجالهم ولشككتهم في إسلامهم وجعلت أموالهم فينا للمسلمين، ولكلي هذا في يومهم (17).

ويشير المؤرخ الانقليزي ج. هويكتر تناقضا في نص عبد الواحد المراكشى الذي يقول بادئ الأمر إن المتصور أمر اليهود بارتداء ملابس مميزة لهم، وهذا يعني ضمنيّا التسامح تجاههم، ثم بعد ذلك يقول إنه «لم تتعقد ذمة ليهودي ولا نصراني». فالواقع كان واضحا عند الموحدين وهو أن اليهود اعتنقوا ظاهريا الإسلام. فهناك تناقص بين النظرية والتطبيق في سياسة المتصور الموحدى، أي أن «أهل الذمة» ينبغي استئصالهم من المغرب (نظريا) يعني أنه من وجهة النظر الرسمية لم يكن ذمة يهود أو نصارى. أما من الناحية العملية فقد وجدوا. وهذا الرأي تسانده عبارة المراكشى «لم تتعقد ذمة»، ولعل ذلك يدرّج اسمه فقط في سجل دافعي الجزية، وهذا يدعو إلى الانتباه إلى أن إجراء منع ذمة (لأسباب ضريبية) لم يكن ليديم فجدة مع المتصور في هذا الإطار (18).

3 - عقوبة اللباس :

1- محاولة مفاهيمية معجمية :

ويمكن أن نتميز بين لباس يهود تونس والمغرب الأقصى كالآتي :

يهود «إفريقية»	يهود المغرب الأقصى
اللون	لباس كمحلية
لباس الرأس	قلانس (زرق) كلوتة طاقية توضع فوق الرأس، وقد لبسها الأعيان في فترات تاريخية متعاقبة في المشرق
لباس الجسد	قمصان: طولها ذراع في عرض ذراع برانس: البرنوس وهو اللباس التقليدي للبربر في المرتفعات والمواسم الباردة الشكلة: هي علامة لتمييز اليهودي عن المسلم وتكون ثوبا محددا أو خيطة لونها معلوم أو صورة من صور خلق الرأس، (الشكليون). ويمزجها البرزلي بأنها «شمار صفراء» ويضعها فوق الحرام. لا تلبس اليهود بها عند المشاهدة، لأن اليهودي قد يشكّل إن أعطى بظهره

ب- بحث في الدلالة :

عندهم وربما عن طريق استيراده من المشرق وإلا لما طلب بلباسه. وإضافة إلى الغرابة فإن وصف المراكشي المثير للشفقة والتعزّز على حدّ السواء «على أشنع صورة»، وكأنما هناك ثياب صنعت خصيصا لهذا الغرض. يعني غرض الشناعة ممّا يبدو لنا هدف بارز للعيان وهو هدف العقوبة والتشفي، وهذا القرار يذكرنا بقرار القاضي أحمد بن طالب في العهد الأغربي الذي جعل ملابس اليهود تحمل صورة القردة، وهو ما يجعلنا نستنتج أن هذا النوع من القرارات يلتجأ إليه عند اصطدام «الجماعة الإسلامية» بـ «الأقلية اليهودية» ذات «النظام الخصوصي» في المعاملات المالية خصوصا.

إن الانتباه إلى اللباس المقروض على اليهود من خلال تصنيفاته المعجمية، هو لباس يختلف عن الشاند الاجتماعي. بما أن منع اللمة قد أدمجهم في اللباس العادي للمسلمين. لكن تميزهم بهذا اللباس يؤدي بالضرورة إلى توضيح اختلافهم عن المجموعة، وإن كانت الشكلة لباس اليهود في إفريقية فيما سبق من الزمن. خاصة خلال العهدين الفاطمي والزييري 19 وبالتالي أمروا بالعودة إلى لباسهم المميز. فإن يهود المغرب الأقصى قد أمروا بـ «كلوتات» وهو لباس غريب عن سكان المغرب الأقصى، لكن يبدو أنه كان معروفا

ولم ينته هذا النوع من المعاملة بانتهاه عهد المنصور بل سيتواصل مع العهود اللاحقة له.

III- تداعيات قرار المنصور على السياسة تجاه اليهود وأوضاعهم في الغرب الإسلامي

1- لباس اليهود في عهد الناصر :

حكم الناصر بين (595هـ - 610هـ/ 1198-1213م)، وتؤكد المصادر أنه استجاب لطلب اليهود الذين لم يتحملوا اللباس-العقوبة، وقد تكون وفاة الخليفة يعقوب المنصور قد عجلت بإنهائها. لكن يبدو أن الخليفة «الناصر» واصل السياسة التمييزية «عبر اللباس حيث طلب منهم» لباس ثياب صفر وعصائم صفر» وقد تواصل هذا اللباس إلى ما بعد الناصر، حيث كان المراكشي شاهداً على بقاءه إلى سنة 621هـ/1224م أي على عهد الخليفة أبي يعقوب يوسف الثاني المستنصر (611هـ/621م - 1221-1214م)

ولا نعرف قرارات سياسية تهم اليهود صدرت بعد هذا التاريخ. لكننا نعرف أنه في تلك المنطقة، قرأ قرار المجمع المسكوني المنعقد في لاتران Latran بروما سنة 612هـ/1215م بجعل اليهود يحملون شارة صفراء ضرورية La Rouelle ما بدعوى منع الاختلاط أو التحذير من معايشة تعتبر مضرة أو تؤدي إلى الفساد.

و إن انتهت القرارات المعادية لليهود بانتهاه «الدعوة الموحدية» في المغرب الأقصى فإن للمستنصر رأياً آخر، لكن هذه المرة في إفريقيا.

2 - قرار المستنصر بالله الحفصي «بخصوص لباس اليهود» :

اكتسبت «السلطنة الحفصية» في تونس شرعيتها من محافظتها على الدعوى الموحدية والولاء لتعاليم المهدي بن تومرت، وهي أصول تخلى عنها أبو زكرياء يحيى المأمون سنة 629 هـ/1230م وهي فرصة اغتنتها

أبو زكرياء الحفصي ليسارع بإعلان استقلاله بالإمارة على أساس حماية المذهب الموحد. ومن هنا محافظته على القرارات التي أصدرتها السلطة الموحدية قبل ولاية المأمون. لكن يبدو أن للسلطان الحفصي الثاني أبي عبد الله محمد المنصور والذي سيعمل الخلافة فيما بعد متلقياً بـ «المستنصر بالله» (660 هـ -1259م) كان له رأي آخر بإعلانه سنة 648هـ/1249م-1250م تجديد لباس «الشكلة» لليهود حيث يقول عن ذلك ابن أبي دينار «جعلت الشكلة لليهود ويبلغ في مثلهم» (20)، وهو ما يجعلنا نتساءل عن الخلفية التي جعلته يجدد هذه السياسة التمييزية وإن كنا لا نتجاهل الظرفية الإقليمية التي يتبع فيها السلوك تجاه هذه الأقلية، خاصة في الحوض العربي للمتوسط فلا نجد ما يفيد بوجود معاهدات إسلامية - مسيحية تجاه اليهود، لكننا نعرف أن هناك قراراً أول بتاريخ 648هـ/1250-1249م صدر في ظرفية شت فيها المستنصر حملة كبيرة على معارضي من الأمراء والوزراء والنخب وكل من شك في موالاته لمنافسه على السلطة ابن عمه الأخير محمد اللحياني، أما القرار الثاني فيرى الأستاذ إبراهيم حيلة أنه صدر سنة 661هـ/1262م بعد مدة من «هذه الحكايات» بداية من أواسط سنة 660هـ/1262م شك إثرها في دور اليهود في تزوير قطع من النقود المضروبة في تونس من النحاس. مما اضطره إلى ضرب قطع حديدية لتعديل القيمة الحقيقية للعملة الحفصية من الفضة («الدرهم») التي انخفضت (21).

وقد كان الرحالة الأسباني شامدا على تواصل «الشكلة» حتى النصف الثاني من القرن 15 م «أن يهود تونس كان عليهم لباس خاص يختلف عن المسلمين، فقد كانوا يضعون خرقة من قماش أصفر على رؤوسهم وفي أعناقهم» (22).

3- أثر السياسة الموحدية- الحفصية على واقع اليهود في الغرب الإسلامي.

وقد كان لهذه السياسة بالغ الأثر على نفسية اليهود الذين كتبوا ذلك في بكتاتيات سرية في شكل مراسلات مع أصدقاء أو أقرباء لهم إذ يذكر يعقوب ابن أبيلي

غرناطة أثناء غياب الأمير سعيد بن عبد المؤمن والي المدينة، كما أيدوا الخليفة أبا العلاء المأمون عند إلقائه الدعوة الموحدة (26).

وفي الوقت نفسه تؤكد المصادر اليهودية هجرة عدد كبير من اليهود إلى المشرق فراراً من اضطهاد الموحدين الذين دفعوا بصغار المهاجرين اليهود إلى شرق البحر المتوسط وموانئ المحيط الهندي.

خاتمة :

لئن كان قرار المنصور الموحدي الأشد قسوة ووضوحاً في الشدة تجاه يهود المغرب الإسلامي، فإنه اندرج ضمن سياسة موحدة واضحة تجاه «أهل الذمة» وبالأخص تجاه اليهود، وضمن ظرفية إقليمية وكرونولوجية كانت غير ملائمة للحضور اليهودي في الحوض الغربي للبحر المتوسط، مما أدى إلى انتقالهم إلى المشرق بدرجة أولى ثم موانئ المحيط الهندي بين عدن والهند طوال القرون الأخيرة من العصر الوسيط.

في رسالة منه إلى بابلو كريستيانى Pablo Christiani أن «البيع هُذمت وأحرقت الكتب العبرية، كما حظر مراعاة عطلات أيام السبت والأعياد، إلا أن اليهود ظلوا يمارسون ديانتهم سراً».

أما العالم اليهودي موسى بن ميمون (ت 606 هـ/ 1204 م) 23 «لم نر أعجب من قمع لا يسمع منه إلا بالكلام» (24). وقبله الشاعر اليهودي إبراهيم بن عزرا (1092 - 1167 م) الذي خط بيده أبياتاً عن مسار درامي لليهود من بلاد المغرب إلى المشرق. وقد أفرزت هذه السياسة أدب ما يسمى بالمراثيات أو الشعر البكائي في رسائل سرّية حفظتها الذاكرة اليهودية فيما تبقى من اليهود، وهجرة من كان قادراً على الرحيل إلى الممالك المسيحية إذ كان الرحالة بنيامين التيطبي شاهداً على وجود 12.000 يهودي في طليطلة، وتحسّن أوضاعهم في ممالك إسبانيا المسيحية كقشتالة، ليون وأراغون (25). كما لا يمكن أن تلقى هذه القرارات إلا ردّاً سلبياً من قبيل اليهود إذ ساعد هؤلاء الشائخ بن همشك سنة 557 هـ/ 1162 م على الدخول إلى مدينة

المصادر والمراجع

- (1) ابن قيم الجوزية. أحكام أهل الذمة. ج 2 ص 735.
- (2) الماوردي. الأحكام السلطانية في الولايات الدينية بيروت 1990.
- (3) راجع في هذا الصدد:
- Minsour (MT). Du voile et de Zannar Du code vestimentaire en pays d'Islam, l'or du temps. 2007 p p 125-126 كذلك سلاوي (شادية حداد). نظرة العرب إلى الشعوب المعلومة من الفتح إلى القرن الثالث هجري/ التاسع ميلادي. الانتشار العربي. ط 1. 2009 ص 315-316.
- (4) المالكي. رياض النفوس. تحقيق البشير الكوش والعروسي المطوي. دار الغرب الإسلامي. ط 1. بيروت تونس 1983 ص 476-477. أنظر كذلك القاضي عياض. تراجم أغلبية مستخرجة من مداركه. تحقيق محمد الطالبي مع مقدمة وفهاسي. نشر الجامعة التونسية. تونس 1968 ص 223
- (5) بن الحوجة (الخفيف). يهود المغرب العربي. لمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. معهد البحوث والدراسات العربية. قسم البحوث والدراسات الفلسطينية. 1973 ص 30
- (6) ابن عداري المراكشي. البلاد المغرب في أحبار الأندلس والمغرب ج III دار الثقافة، دوان مكناس ولا تاريخ الطبع. ص 275-276.

- (7) الشارماني (حليل ابراهيم). ديون طه (عبد الواحد) ومطلوب (ناطق صالح). تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس الكتاب الجديد. ط. 2000. ص 432
- (8) برشميك (روبرت). افريقية في العهد الحفصي. ج 1. نقله إلى العربية. حمادي الساحلي. دار الغرب الاسلامي. بيروت 1988 ص 330.
- (9) المراكشي (عبد الواحد). المعجب في تلخيص أخبار المغرب. وضع حواشيه خليل عمران المصور. منشورات محمد علي يصفون. دار الكتاب العلمية. بيروت. د. ت. ص
- (10) عبد القادر (علي). افريقية على عهد الموحدين (556 هـ - 627 هـ / 1160 - 1228 م). تونس غير التاريخ ج II من العهد العربي الاسلامي إلى حركات الإصلاح. تأليف جماعي: مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية. تونس 2005 ص 15.
- (11) موسى (عز الدين عمر). النشاط الاقتصادي في المغرب الاسلامي خلال القرن السادس هجري. دار الغرب الاسلامي. ط. 2008 ص 113.
- (12) المراكشي (عبد الواحد). المعجب. مصدر سبق ذكره ص 617.
- (13) Sebag (Paul) Histoire des juifs de Tunisie des origines a nos jours, l'harmanian Pris 1991 p 65
- (14) المراكشي. المعجب. سبق ذكره ص 617.
- (15) الزركشي. تاريخ الدولتين الموحدية والحفصية. تحقيق وتقديم الحسين البعقوبي بمساعدة محمد قرياب ومحمد الشاع العسلي. المكتبة العتيقة. تونس. ط 1998 ص 35-36.
- (16) أنظر على سبيل المثال حالة يهود الأندلس في:
- Rapports entre groupes dans la peninsle iberpe.
- Garcia Arenal (Mercedes) « la conversion des juifs a l'islam » XII - XIII siècles REFMME, n°63 - 1992 p 95
- (17) المراكشي. المعجب. سبق ذكره ص 617.
- (18) هوبكنز (ج. ف). « نظم الاسلام في المغرب في القرون الوسطى » ترجمة د. أمين توفيق الطيبي. الدار العربية للكتاب. ط. تونس 1980 ص 122-121
- (19) Toukabr (Hmda) « la communauté juive de Ifriqiya au temps des fatimides et des Zrides »
- Historé communautaire, historé parcellle « communauté juive en Tunisie » centre de Publication universitaire 1999 p 139
- (20) ابن أبي دينار المؤسس في أخبار إفريقية وموسى دار لمسيره بن مؤسسه سعيدان تونس. ط 1908 ص 157
- (21) Jadla (Ibrahim) « les juifs en Ifriqiya à l'époque hafside »
- Historé communautaire, historé pluricelle « la communauté juive en Tunisie » centre de Publication universitaire 1999 p 145
- (22) Adorne (Anselme) Voyage, in deux recits de voyage Edition Robert Brunschvicg Paris 1936 p 162
- (23) Mann : « une source de l'histoire juive au XIIe siècle »
- La lettre polaitique de jacob B. Elie à Pablo Christians » Revue des études Juives, TXIV, 1926 p 367
- شكرا للأستاذ حبيب قزغلي على مساعدتنا على الحصول على هذه الوثيقة
- (24) Maimonide, Epître sur l'Apostisie. Trad. Fr. de J. Hustier Pris 1983 p 9
- (25) De Tuliéle (Benjamin) Le voyage Les voyageurs Juifs du Moyen age (XIIe siècle) Edition Manerth Aive-en-provence 1986 p 71
- (26) موسى (عز الدين عمر). النشاط الاقتصادي مرجع سبق ذكره ص 114

في كيفة إدراك الألوان من زاوية نظر علمية من خلال كتاب المناظر للحسن ابن الهيثم

نجيب الفضة / باحث تونس

يتكون كتاب المناظر من سبع مقالات، خصص ابن الهيثم المقالة الأولى منها لعرض نظريته الجديدة في الإبصار، وألحق بها نظرية في سيكولوجية الإدراك البصري في المقالتين الثانية والثالثة.

وكما هو متفق، فإن كتاب أن ما جاء في المقالتين الثانية والثالثة من بحوث بصرية هو «من أشمل وأنشج ما وصل إلينا في سيكولوجية الإدراك الحسي البصري في العصرين القديم والوسيط» (3).

ويهمنا الوقوف هنا بشكل خاص على ما جاء في المقالة الثانية من مواضيع ومسائل تخص كيفة الإدراك البصري للأشياء، وذلك لعلاقتها المباشرة بالحقل الفني الذي يعنى هنا بالدرجة الأولى. وابن الهيثم قد تناول تلك المسائل من زاوية نظر علمية، هي في تقديرنا على غاية من الأهمية، لا على صعيد الدراسات المتعلقة بفينومينولوجيا وسيكولوجيا الإدراك البصري وحسب وهو ما نص عليه محقق الكتاب في تقديمه لهذا الأخير، وإنما أيضا على صعيد الدراسات الفنية والجمالية كما سنوضح.

أقرن اسم العالم العربي الكبير الحسن ابن الهيثم (1) بالبصريات عموما وتحديدًا بدراسة ظاهري الضوء والإبصار، حيث مكنته أبحاثه في هذين المجالين من دحض نظرية الشعاع التي فسّر من خلالها فلاسفة الإغريق كيفة الإبصار عند الإنسان.

وكما هو معلوم فإن نظرية الشعاع تلك قد سادت في العصر القديم والوسيط لفترة طويلة من الزمن من القرن الثاني إلى القرن السابع عشر للميلاد إلى أن جاء ابن الهيثم بنظرية جديدة في الإبصار لم تبطل نظرية الشعاع الإغريقية وحسب وإنما أرست الأسس العلمية الجديدة لما ستكون عليه لاحقًا فيزياء الضوء والإبصار في العصور الحديثة.

وقد ضمن ابن الهيثم نظريته الجديدة في كتاب هو من أهم ما كتب في حقل البصريات منذ الإغريق وإلى غاية ظهور كتابات ديكارت وكيبلار، ونعني بذلك «كتاب المناظر» (2) الذي قام بتحقيقه ومراجعتها على الترجمة اللاتينية الباحث عبد الحميد صبرة، وقام بنشره المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون والآداب سنة 1983

في كيفية إدراك الصفات البصرية المرتبطة بالمبصرات :

في هذه المقالة يتناول ابن الهيثم مسألة الإدراك الجمالي إدراك الحسن والقبح من زاوية نظر علمية لم تلق لحد علمنا اهتماما يذكر من طرف الدارسين لكتاب المناظر لابن الهيثم. وهذا يعود ربما إلى أن ابن الهيثم ذاته لم يتناول ما تناوله من مسائل تتعلق بالإدراك الجمالي وبالممارسات الفنية إلا لاتصالها المباشر بظاهرتي الضوء والابصار اللتين تشكلان موضوع اهتمامه الرئيسي في كتاب المناظر.

كما أن الأهمية البالغة التي اتخذتها بحوثه على مستوى الدراسات البصرية هي التي كانت سببا ربما في تغييب وحجب ما تناوله من مسائل ذات علاقة بالحقول الفني والجمالي.

وللوقوف على أهمية تلك المسائل المشار إليها من المفيد أن نبدأ بتقديم ولو سريع للمقالة الثانية المعنية بحدوثنا هنا، تتكون المقالة الثانية من «كتاب المناظر» من ثلاثة فصول، خصص ابن الهيثم الفصل الأول منها لتصدير المقالة، والثاني لما سماه بـ «تميز خطوط الشعاع». أما الفصل الثالث وهو الذي يشد انتباهنا هنا بشكل خاص، فقد تناول فيه ابن الهيثم الخصائص أو الصفات أو لتقل أيضا بعبارة هو ذاته «المعاني» التي تتميز بها الأشياء المبصرة بشكل عام، وكيفية إدراكها من طرف الإنسان المبصر.

وهذه الخصائص أو المعاني كثيرة ومتنوعة، ولكن ابن الهيثم يرجعها في مجملها إلى اثنين وعشرين معنى أو صفة رئيسية هي على التوالي: الضوء واللون، والحسن ابن الهيثم يجمع بين هذين المعنيين دون باقي المعاني لسبب سنشرحه لاحقا. ثم بعد ذلك تأتي معاني البعد والوضع والتجسم والشكل والعدد والحد والحركة والسكون والخشونة والملساء والشفيف والكثافة والظلمة والنشابة والاختلاف والفرق والاتصال والحسن والقبح. كل هذه المعاني أو الصفات، المادية

البصرية المحسوسة، لا يخلو من بعضها أو كلها شيء من الأشياء المحيطة بنا والعارضة لبصرنا.

وعند النظر في ما قدمه ابن الهيثم من تعريف دقيق ووصف مفصل لكل معنى من المعاني المذكورة نجد أنها تشكل إن نحن نظرنا إليها من زاوية الممارسة الفنية التشكيلية «المواد الأولية» إن أمكن القول لكل عمل فني تشكيلي، سواء كان ذلك في مجال الرسم بأنواعه أو مجال النحت أو الخزف أو النسيج... إلخ. بل وهي تشكل أيضا «المواد الأولية» لكل إنتاج في مجال ما يسمى بفن التصميم أو «الديزاين» سواء تعلق الأمر بالتصميم الحرفي أو الصناعي، أو تعلق بمجال التصميم الجرافيكي أو تصميم الصورة مهما كان جنسها أو شكلها.

وطلبة الفنون التشكيلية إلى جانب طلبة فنون التصميم الصناعي والحرفي والإشهادي ومعهم كل الفنانين وكل المهنيين والممارسين لهذه الأصناف من النشاط هم أكثر من يعلم بأهمية دراسة ومعرفة تلك المعاني أو الخصائص أو الصفات المرتبطة بالمبصرات. ذلك أن العمل الفني مهما كان جنسه ليس في تعريفه العام سوى شكل من أشكال المعالجة والتوظيف للأضواء والألوان والمواد بمختلف خصائصها وصفاتها البصرية والملمسية.

والمعالجة أو التوظيف لأي معنى أو صفة من تلك المعاني أو الصفات التي ذكرها ابن الهيثم تحتاج في كثير من الأوقات إلى معرفة علمية دقيقة بخصائص الأشياء والمواد. وهذه المعرفة لا بد أن تشكل الخلفية النظرية والعملية التي لا غنى عنها في تكوين أي شخص يريد ممارسة الإبداع والابتكار في حقلي الفنون والتصميم. ولذلك يتم تدريس كل تلك الصفات أو المعاني في معاهد الفنون ومراكز التكوين الفني المختصة حتى لا يحصل الخلط في ذهن الطالب المتخصص بين معنى وآخر مثلاً يحصل ذلك لدى الكثير من عامة الناس، كأن يتم الخلط وعدم التمييز العلمي والعملية مثلا بين الضوء واللون، أو بين الشكل والتجسم أو كذلك بين البعد والوضع...، إلى غير ذلك من الأخطاء التي قد يقع فيها العامة من الناس في توصيفهم أو تقديرهم

لخصائص المبصرات وعلاقتها ببعضها البعض، وهو ما يؤثر سلباً في الثقافة الفنية العامة للفرد والجماعة ويطرح كثيراً من الإشكاليات في مستوى تلقي الأعمال الفنية على سبيل المثال لا الحصر.

ويرى ابن الهيثم أن ما زاد عن الإثني والعشرين معنى من المعاني التي ذكرها في الفصل الثالث من المقالة الثانية إنما هو جزء أو فرع من فروع تلك الخصائص ولا يعدو أن يدخل ضمن واحد منها، كالترتيب مثلاً الذي يدخل تحت الوضع، أو كالكتابة والنقش التي تدخل تحت الشكل والترتيب أو كذلك الاستقامة والانحناء والتحدب والتقصير التي تدخل بحسب قوله تحت الشكل... وهكذا (4).

في كيفية إدراك الألوان :

وقبل أن يمر ابن الهيثم إلى تفصيل الحديث في شأن كل معنى من المعاني الإثني والعشرين السالفة الذكر، يشير في تصدير مقالة الثانية إلى جملة من المقدمات الهامة، منها أن «البصر يدرك من المبصرات المعاني الكثيرة غير الضوء واللون» (5). وفي هذا الربط بين الضوء واللون من طرف الحسن ابن الهيثم إشارة إلى ما يتحيز به إدراك الإنسان لهذين المعنيين عن إدراك باقي المعاني الأخرى (الشكل والتجسم والحركة... إلخ). ذلك أن الضوء واللون كما أكدته فيزياء الضوء الحديثة (6) بعد الحسن ابن الهيثم هما على ارتباط وثيق ببعضهما، ولا يردان إلى البصر إلا مترجحين.

يقول ابن الهيثم في هذا الخصوص: «الضوء الذي يرد من المبصر المتلون إلى البصر ليس يرد منفرداً من اللون، وصورة اللون التي ترد من المبصر المتلون إلى البصر ليس ترد منفردة من الضوء» (7). فما يدركه البصر من اللون لأول وهلة ليس اللون أو جملة الألوان التي يتضمنها الشيء المبصر، وإنما هو التلون. وغني عن القول أن اللون عند ابن الهيثم هو غير التلون.

يقول ابن الهيثم: «الذي يدركه البصر من اللون في

أول حصوله في البصر هو التلون. والتلون هو ظلمة ما أو كالظل إذا كان اللون رقيقاً. فإذا كان المبصر ذا ألوان مختلفة فإن أول ما يدركه البصر من صورته هو ظلمة، أجزاؤها مختلفة الكيفية في القوة والضعف، أو كالأللال المختلفة في القوة والضعف» (8).

بتعبير آخر فإن أول ما يدركه البصر من اللون ليس اللون ذاته، أحمر كان أو أزرق أو أصفر... إلخ. وإنما هو مجرد تغير فيزيولوجي يحصل داخل العين باعتبارها عضواً حاساً ويقوم مقام الظلمة أو ما يجري مجراها، فيفتح عن ذلك إدراك البصر لما يسميه بن الهيثم بـ«التلون». بعد ذلك يمكن للمبصر تمييز ماهية اللون العارض لبصره، ولكن بشرط أن يكون اللون أو الألوان المعنية من بين الألوان المعروفة سابقاً لدى المبصر مثلما يؤكد ابن الهيثم.

وللبرهنة على هذه الكيفية في إدراك الإنسان للألوان يقول ابن الهيثم: «ومما يدل على أن البصر يدرك اللون بما هو لون قبل أن يدرك أي لون هو، هو الألوان الغريبة. فحين البصر إذا أدرك لونا غريباً لم ير مثله من قبل. فلو إدراكه لون، ومع ذلك لا يعلم أي لون هو. وإذا تأمله فصل تأمله شبهه بأقرب الألوان التي يعرفها شبهاً به».

من هنا يستتج ابن الهيثم أن إدراك البصر للتلون سابق عن إدراكه للون أو للألوان المائلة أمامه، لأنه يأتي كما أسلفنا كمجرد انفعال فيزيولوجي تلقائي يحصل لشبكة العين تحت تأثير الضوء الملون الواصل إليها من الخارج.

أما إدراك اللون كما هي فهو لا يكون بحسب بن الهيثم إلا بتمييز وقياس ومعرفة وليس بمجرد الحس وحسب كما هو الأمر بالنسبة للتلون.

إن هذا التمييز العلمي الدقيق بين ما هو إدراك للتلون وما هو إدراك للون، أي بين شكلين من الإدراك من طبيعتين مختلفتين، هو في تقديري على جانب كبير من الأهمية، وذلك على المستويين العلمي والفني:

- علميا، لأن في ذلك التدقيق فصلا واضحا بين ما هو راجع من جهة إلى الطبيعة في الإدراك البصري للأشياء عموما ولعالم الأضواء والألوان بالتحديد، وبين ما هو راجع من جهة أخرى إلى التعلم والدرية والتحصيل، أي إلى الثقافة المكتسبة.

فإذا كان جميع المبصرين يتساوون تقريبا في إدراك اللون، فإن الأمر يختلف من فرد إلى آخر فيما يتعلق بإدراك ماهية الألوان والتمييز بينها. وهذا ما أكدته بعض الأبحاث والدراسات الحديثة التي أجريت على مجموعات من الأفراد بهدف رصد الفوارق بين الأفراد في سرعة التعرف على الألوان، أو سرعة ترتيبها على أساس الفويزقات اللونية أو الضوئية التي تفصل بينها. .، إلى غير ذلك من التجارب التي تهدف إلى تحديد المهارات الفردية في معرفة الألوان من حيث الماهية أو من حيث القيم الضوئية التي تتضمنها مثلا، وبالتالي تحديد الجانب الثقافي في تعامل الفرد مع عالم الألوان، سواء كان ذلك على مستوى المعالجة والتوظيف أو على مستوى الاستهلاك والتلقي.

وقد أظهرت مثل تلك التجارب والدراسات المرتبطة ببيكولوجيا الإدراك الفني أهمية الثقافة الفنية والخبرة المكتسبة من طرف الأفراد، لا في مجرد الإدراك البصري الطبيعي الأولي والبسيط للألوان باعتباره متاحا لجميع المبصرين كما قلنا، ولكن في إدراك، هو من درجة أعلى وأكثر تعقيدا من الأول لأنه يرتبط كما أشرنا سابقا بالثقافة المكتسبة، وهو نتاج خبرة ودرية وتحصيل.

وقد لخص الحسن ابن الهيثم شروط هذا النوع الأخير من الإدراك البصري في ثلاث مهارات ذهنية أساسية تنضاف إلى شرط الإحساس الفيزيولوجي الطبيعي للعين، وهي القياس والتمييز والمعرفة التي ذكرناها سابقا.

هذا فيما يخص الأهمية العلمية للتمييز بين ما يعود لإدراك التلون من جانب وما يعود لإدراك الألوان من جانب آخر.

- أما فنيا، وتحديدًا على مستوى الإدراك الجمالي، فإن التخصص على ما يعود إلى الطبيعة في إدراك الضوء والألوان من جانب، وما يعود إلى المعرفة والاكتساب من جانب آخر من شأنه أن يبدد الاعتقاد السائد لدى الكثير من عامة الناس في أن إدراك الألوان في الأعمال الفنية وفي غيرها من المنتجات التي نستهلكها أو نستعملها في حياتنا اليومية، هو أمر «طبيعي» لا علاقة له بالثقافة عموما وبالثقافة الفنية تحديدا، وبالتالي لا يحتاج من صاحبه إلى خبرة ومراس وتدريب.

كما يرى في اعتقادي أهمية ذلك البعد الثقافي الذي لا يمكن إغفاله للحسن ابن الهيثم فيما يتعلق بالتعرف على الألوان لمجرد تمييزها وإدراكها على ما هي عليه كما هي، فما بالك عندما يتعلق الأمر بمستوى أرفع من الإدراك كالإدراك الاستطقي الذي يشترط من صاحبه القدرة على القراءة والتأويل، لأن الألوان والأضواء والأشكال والمواد في العمل الفني تتحول من مجرد معان بصرية، إلى إشارات ورموز وعلامات، ثقافية بامتياز.

المصادر والمراجع

الحسن بن الهيثم - كتاب المناظر، المقالات 1 و2 و3 هي الإصدار على الاستقامة، المركز الوطني الكويتي للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1983.
رضا عورر - مساهمة ابن الهيثم في بناء علم البصريات، دراسة استيعولوجية لتاريخ علم البصريات، دار المعرفة للنشر والتوزيع، تونس 2004.
مصطفى نظيف - الحسن بن الهيثم والباحث العلمية منه، وأثره المطوع في علم الصور، المحاضرة الأولى من محاضرات ابن الهيثم التذكارية، كلية الهندسة، جامعة فؤاد الأول، مطبعة فتح الله إلياس نوري وأولاده، مصر، بدون تاريخ.

الهوامش والإحالات

- (1) هو أبو علي الحسن بن الهيثم - ولد بالبصرة سنة 364 هـ / 967 م وارتحل إلى مصر وأقام بها إلى حين وفاته سنة 432 هـ / 1040 م تقريبا
- وهو من أكر العلماء اسميين واشهرهم في البصريات وله العديد من المؤلفات في البصريات والفلك والرياضيات. من أهم وأشهر مصنفاته كتاب المناظر الحسن بن الهيثم
- (2) كتاب المناظر، المقالات الأولى والثانية والثالثة هي الإصدار على الاستقامة، تحقيق عبد الحميد صبره، المجلس الوطني الكويتي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1981
- (3) كتاب المناظر، أنظر الفصل الثالث من المقالة الثانية ص 244-245
- (4) نفسه، ص 199.
- (5) رضا عورر: مساهمة ابن الهيثم في بناء علم البصريات، دار المعرفة للنشر، تونس 2004.
- (6) نفسه، ص 233.
- (7) نفسه، ص 237.
- (8) نفسه، ص 247.

المرأة موضوعاً وفنّيات القصّ في «كأنها هي...» لفوزيّة حمّاد

عمر السعيد / باحث، تونس

ومالها، جسدها وعواطفها (امرأة في الفخّ، مخالفة،
إنّها الأزمة يا أمّاه...).

- تنجذب النساء في قصص فوزيّة حمّاد نحو فئة
معيّنة من الرجال. أولئك الذين يملكون المال والغلّ
والسيارات، الذين يعدّون كميّة الاستهلاك وتنوّع مكانة
رفيعة في المجتمع. ولكن كثيراً ما يفشل الاختيار
وتذهب كلّ الأحلام المرتبطة بالزّواج ولا يبقى إلا
رباط قانوني يجعل الزوجة أمّاً وربة بيت مسؤولة عن
العائلة وقد عاد زوجها إلى الخارج مكثفياً بوظيفة
الكافل المادي لا غير وتصبح الأمومة الأمل الوحيد
الباقى للزوجات. ففي غياب الأبناء أو تأخّرهم تتألم
المرأة وتحزن. فهل كانت تنشدهم درءاً للفراغ أم
حفاظاً على رجل يزورها في كلّ سنة مرّة؟ ورغم هذا
تضحي بذاتها من أجل العائلة لإعلانا لإنسانيتها وتنمية
لمشاعرها. (لوحة / زينة الحياة الدّنيا).

- تحسّ الشخصية بواقع مرير يحاصرها فتهرب إلى
الماضي استحضاراً للذكرى جميلة ويقابل ذلك فنّياً تقنية
الاسترجاع وتجاوز اللحظة والواقع والتطلّع إلى الحلم
والمستقبل وكثيراً ما تتكسّر لقا يضيّق أفق حاضرها
(كابوس / تصدّع / سراب / لقاء).

كأنها هي... هي المجموعة القصصية الأولى
للقاتبة فوزيّة حمّاد. تقع في مائة صفحة من الحجم
المتوسط وتحتوي على أربع عشرة قصّة مرتّبة كالآتي:
1 رسالة صيفيّة / 2 العاشرة ليلاً / 3 امرأة في الفخّ / 4
سراب / 5 مخالفة / 6 لوحة / 7 العودة إلى القابّة / 8
نقطة تصدّع / 9 زينة الحياة / 10 البئر / 11 كأنها الأزمة يا
أمّاه / 12 الكابوس / 13 النذل / 14 لقاء.

ومن خلال هذه العناوين يمكن تاليف بعض المعاني
الكبرى التي تسمّ البعد المضموني للقصص، ممّا يدلّ
على أنّ هنالك صلات جامعة بينها ورؤية توحد مجمل
نصوصها. وهذه الرؤية وتلك الصلات ناتجة عن
هاجس فنيّ وهاجس فكريّ أو مضموني. وبناء على ما
تبين لي يمكن تشكيل المعاني الرّئيسة التالية..

- تنشّد شخصيات القصص الأنثويّة التّواصل بسميها
إلى ربط علاقة حبّ أو زواج أو صداقة أو هي تسمي
لئنال حقاً أو تدافع عن رؤية أو تحدث توازناً ما. (رسالة
صيفيّة - لقاء - سراب).

- تواجه المرأة في هذه المجموعة واقعها الاجتماعي
وحيدة بلا سند رجالي ودون خوف رغم ما يعترض
سيبلها من عراقيل مختلفة توقع بها وتستغلّ جهودها

- تتمتع بعض النساء جسدهن من أجل العيش ويمتهن بعض الرجال جسد المرأة ويستغلون في العمل ويستيحون حرمة من أجل اللذة (العاشرة ليلا / النذل).

كانها هي... أو النص المؤنث في كتابة فوزية حماد، الذي دعاني إلى إيداء هذا التساؤل هو ما لاحظته في الغالب من سرد الأحداث بضمير المتكلم المفرد المؤنث أو إسنادها إلى ضمير المفرد المؤنث الغائب مما يجعلنا نستنتج أن الكاتبة إما تكتب قصتها أو تكتب قصة الأناثي. وبالتالي يصبح الضمير أنا وهي وجهين لعملة واحدة هي الأناثي. ويمكن تصنيف القصص كما يلي.

هنالك قصص موضوعها المرأة كليا.

هنالك قصص موضوعها المرأة نسبيا (تواجد المرأة إلى جانب الرجل في بعض القصص).

هنالك قصص موضوعها الرجل ولكنها لا تعدم وجود المرأة عنصرا عارضا أو فاعلا في حياته.

هنالك قصص لم تعرض إلى وجود المرأة مطلقا وهي قليلة جدا في هذه المجموعة ورغم ذلك فهذه دلالة مهمة على أن الكاتبة بدأت تخرج من الأناثي إلى الآخر وبالتالي من الذاتية إلى الموضوعية.

أما فنيا فيمثل القصص في الغالب امرأة وكثيرا ما تضطلع بدور السارد ويصبح السارد راويا والراوي ساردا. لئلا تستعمل القاصة ضمير المتكلم المفرد المؤنث. وهنالك قصص يتم فيها السرد بضمير الغائب المفرد المؤنث. فما هو الفرق بينهما ؟ وهل جاء هذا في نصوص فوزية حماد اختيارا أم صدفة ؟

عرض القصص وقراءتها :

1 - رسالة صيفية :

قصة فتاة جامعية أنهت دراستها وعادت صيفا إلى مدينتها الساحلية وفي قلبها توق إلى شاب تعرفت عليه وأحبته. تدير الفتاة وحيدة والديها وما يعنيه ذلك من قابلية الانجذاب إلى حبيب يتشلهما من وحدتها وينعشها

بحبة. في الدار تجلس ساهمة تفكر في «فراس» فارس أحلامها متطلعة إلى السماء والشجرة اليتيمة بالحديقة، تلوك الذكريات وترقب رسالة تضبط موعد الخطبة. وتأتي الرسالة ولكنها تحوي دعوة لحضور حفلة زواج الحبيب على صديقتها ميساء. وتكون الصدمة قوية إذ كيف تأتيا الطعنة من صديقتها التي أكلتها وسكنتها وفاقتها وتحذرت إليها وسارقتها وعزقتها بحبيبها ولم يخطر ببالها أن تفتكه منها. وتكون لحظة الصدمة هذه مقترنة بميلاد لحظة أمل جديدة. قدوم جارتها لمساعدة الأم في إعداد المنزل لاستقبال ضيوف يزودن التعرف عليها. وتنتهي القصة بلحظة فارقة في حياة البطلة. لحظة مجابهة صورتها في المرأة. لحظة ينشأ فيها لديها إيحاء وتحد وإحساس بالجمال وتوق إلى الخروج من الحزن إلى لحظة تعرية الذات والمخلص من الوهم والخيال وإعادة تشكيل ذاتها وفق رؤية تتق بالنفس وتأخذ بالأمل.

مثل الزاوي والسارد في هذه القصة شخصية واحدة وأسمى السرد بضمير المتكلم المفرد على الملفوظ صدقا وضمن تعاطف القارئ واستغرف الحوار باطن الآخر. أما السرد بضمير المفرد الغائب المؤنث فتعلق بشخصية ميساء الغائبة جسدا والحاضرة طيفا في ذاكرة البطلة مما جعل نغمة الاسترجاع هي العالة وإن لم تخل من وصف وحوار قصد الإخبار وتثبيت المشهد والفكرة والحالة في ذهن وإحساس المتلقي.

2 - العاشرة ليلا :

قصة امرأة تزوجت من أحبته. لكن الزوج أخلف وعده وغرر سلوكه وأبدى ما كان يضره. حقق بعض ما كانت تطلبه كان تسكن شقة بعيدا عن والدته ورغبة في استقلالها. لكنه لم يوفر لها الأمن والأمان. حملت فلم يرغب في الولد. احتفظت بحبيبها فعتنتها وأهانها ثم أهملها ولم يعد يثق عليها. تطلقت وسلمت رضيعها إلى دار الأيتام لأنها لا تقدر على دفع مصاريف السكن والإنفاق على نفسها فتحوّلت أخيرا إلى بائنة هوى تتزين وتخرج إلى الشارع لتراود الرجال.

والنت إلى المنزل وهما الآن يتاولان الطعام ويشاهدان التلفاز. وترتبط السيارة في هذه القصة بمعان عدة بالنسبة للمطلقة. فهي تنقلها من مكان إلى آخر وبالتالي تحررها من عالم المنزل وتطلعها على العالم الخارجي. وهي تحولها من زوجة مقودة في حضور الزوج إلى امرأة قائمة ومسؤولة في غيابه ولم لا متحررة وقادرة على التفكير وأخذ القرارات. لكن الكاتبة وإن كانت مع أخذ المرأة حريتها إلا أنها على ما يبدو تحاكم الزوج الذي يتزوج ويترك امرأته تواجه وحيدة الحياة والمجتمع الذي يقيّد حريتها بالقوانين مرّة وبالتقاليد مرّة أخرى.

استعملت الكاتبة في هذه القصة ضمير المفرد الغائب المؤنث لتنسب إليه الأحداث وتجري على لسانه بعض الحوار الذي دار بينها وعون شرطة المرور وبينها والناشئة المتعددة وإذا الذ: هي هي ال أنا. بدأت القصة لمحة وهي البطلة يومه تحررها بفعل القيادة وانتهت بعودتها ليلا إلى المنزل وقد أظلم الليل وفاتها قضاء أشغال كثيرة وبين الزميين تذكّرت البطلة وأحسّت وحاولت وانتقدت سلوكا بأنه مسؤول وشكت وأصرّت وأنها لم تستسلم. فهل تحررت بممارسة حريتها أم استخدمت بهذه الحرية وقد سعى المجتمع إلى شل حركتها بما وضعه أمامها من عراقيل؟.

4 - مخالفة :

قصة زوجة شابة، موظفة تعيش وحيدة. تكاد عناء الحياة المعيشة. الأولاد، بناء المنزل، الديون، تعرّض إلى تبييه ثم تحرير محضر من قبل عون الترابيب البلدية بناء على دسيسة من رئيس لجنة الحي الذي بلغ عن إلقاء أحد عمالها بقايا جيس بالطريق العام. تشعر هذه المرأة بالضيق والظلم لأنها لم تعامل كما يعامل كل مخالف. أضف إلى ذلك أن العون طمع فيها لجمالها ولشبابها وكادت تقع في الزديلة لولا صوت ابنها الصغير يسأل في آخر القصة عن الباب. صوت أيقظها من تهويماتها وأيقظ لديها شعور الأمومة وحذرًا ضمنيًا من السقوط داعيًا إيّاها إلى الاستقامة.

انبتت القصة على لمحتين متعارضتين. لحظة الآن وقد تحولت المطلقة فيها من ربة بيت إلى عامرة تقف بالشارع في كامل زينتها ترتب صيدها من المارة (النهاية) ولحظة من ماضيها مختزل بعضا من سيرتها. تعرّف الزوج ثم الرواح وشاة الخلافات ثم الطلاق. تمثل لحظة الحاضر منتهى التحول الذي وصلت إليه الشخصية. وهو نوع من المسخ لحق بالروحة ثم الأم. ومن هذه اللحظة شغ ماضيها بكل أحداثه. فإذا هي تسترجع فصولا من حياتها السابقة في سياق خطي. وتوظف الكاتبة لعبة الضمائر (أنا، هو، هي) لتنتقل بالسرد من شخصية إلى أخرى. هي = الزوجة التي هي أنا. هو = الزوج الذي هو الآخر بالنسبة للبطلة وقد انفصمت عرى الزوجية. والكاتبة هنا كأنها تقتل الأنا لتحيي ال «هي» حتى يصبح سرد سيرتها موضوعيا. وهذا الاستعمال للضمائر على هذا النحو يخرج السرد من الهدوء إلى الحركة ومن البساطة إلى التركيب. ولعل أهم فكرة تطرحها هذه القصة هي أن المرأة التي تكون في كفالة رجل ليست آمنة دائما فهي في غياب نشاط تقوم به ومسؤولية تحمّلها واستقلال مالي قد تترك في الشرف والولد مما. أي تتحول إلى عامرة.

3 - امرأة في فتح :

قصة امرأة تواجه ضغوطات الحياة المعاصرة وحيدة في مدينة صاخبة في غياب زوج يسندها ويشاركها المسؤولية. هي مسؤولة عن البيت والمعيشة والأبناء والوالدة. القصة تعرض مشاهد من حياتها اليومية ويكون هذه المشهد كله توترا وعراقيل وتشتا ذهنيًا. تقود سيارتها بسرعة تتوقف لتجاوز السرعة. وأثناء القيادة يكون بالها مشغولا بالبناء الذي يحضر يوما ويغيب يوما. وبابنتها القادمة صحية والدتها عبر القطار ويصعوبة إعداد الوثائق لاستخراج جواز سفر ابنتها وخوفها من افتقاد الخبز للعشاء وقد اكتظت المدينة بالوافدين والسياح وتنتهي القصة باسترجاع وثيقة القيادة من الشرطة ولكن هيئات فقد مَرّ الوقت وعادت أمها

وهكذا انطرد من حبالها ما زَيْن الشيطان من فعل في غياب زوج أفقدها غيابه توازنا عاطفياً. أحست بالصين نتيجة قلة المال الذي صار في عهدها. وتلح فوزية حماد مرة أخرى على سليات أن تعيش الزوجة بعيداً عن زوجها. فتعرض إلى المضايقة والظلم والتحرش الجنسي وهي تشق طريقها نحو تحقيق أهدافها.

في هذه القصة واصلت الكاتبة سرد الأحداث بلسان المفرد المؤنث الغائب. غير أنها مكنت الشخصية من أن تعبر عن نفسها وتدافع عن آرائها أمام الزجل دون خوف أو اتسحاب. وأغنت النص بمقاطع وصفية ثرية حول المكان والأشياء والأشخاص مركزة على ملامح البطل وحطابه وكان للإيحاء والتخييل مساحة كبرى في القصة. (ما الذي يريده منها هذا العون؟ نقودا مقابل الشكوت عن المخالفة البسيطة؟ لعله يريد شيئاً آخر... مستحيل. أنفذهما من وجودها صوت طفلها يسألها عن كان بالباب؟).

5 - نقطة تصدع :

هذه القصة من أبداع ما قرأت للقاصّة فوزية حتّاد قصة شائقة جميلة جامعة وضع القدر أمامها روحاً مرهفاً يعمل بالخارج فتزوجته رغبة في الرفاه والراحة والسعادة والسفر لكن الزوج سافر بعد شهر ونجا مشروع سفرها مع الأيام. أنجبت طفلين وصارت الأم والمرئية وتحولت علاقتها به علاقة إنفاق وزيارات متباعدة. تحملت المسؤوليات جميعها. بناء المنزل، تربية الأبناء، مواجهة المشاكل. ونسيت أنوثتها ونداء جسدها وحينها إلى الذكر ولم تقع في الخطيئة نتيجة لتربيته التقليدية التي ترى في الزوجة رمزاً للوفاء والتضحية والصبر. إلى أن وضع القدر أمامها عون ترتيب بلدي. شاب جميل. فلغت نظرها فاستيقظ فيها ما كان كامناً من مشاعر وشهوة. وحصل تواعد بينهما أوشك أن يوقعها في الخطيئة لكنها نجت بفضل ما امتلكت من الفضيلة. وهربوا من حالتها وسعيها إلى تغيير المكان راقت صديقتها وزوجها إلى جزيرة جربة للترفيه عن

الأبنين وهناك كانت الصدمة إذ وقع نظرها على زوجها بصطحب زوجة أوروبية شقراء وطفلاً فيه من ملامحه الكثير (وفجأة رأيته من خلال النافذة التي كانت تواجهني في مطعم الفندق. يا إلهي هل يمكن أن يوجد الشبه بين الناس حد التطابق لا... إنه زوجي بلحمه ودمه. كانت تتأبط ذراعه امرأة لم تلتفح بياضها شمسنا... سباتكية الشعر. وكان يسير إلى جانبهما طفل أشقر لا يتجاوز العاشرة...). كانت الصدمة صدمة البصر بما لم يرغب في رؤيته وصدمة المشاعر التي لم يخطر لها أن تتغير وصدمة القناعات التي يمكن أن تتبدل. والأكثر من ذلك المصير الجديد الذي ستأخذ به الشخصية. (كيف جئت؟ ولم جئت؟ وأني صفحات قصتي أطري هنا يا ترى؟). تكمن أهمية هذه القصة في تحليل أبعادها المتعلقة بموضوع الزواج. فالزواج الحقيقي هو رباط روحي وعاطفي وجسدي وجنسي وليس علاقة صداقة بين رجل وامرأة قوامها الانفاق. وفي هذه القصة بعد ترويي موجّه إلى الفتيات عامة، فليهن التفكير في معنى الزواج الحقيقي وعدم انسياقهن إلى قيم المادة والهيبة الاجتماعية في اختيار الزوج. واعتماد العقل أداة للاحتياط ودعوهن إلى التعليم والعمل لأن التعويل على الزواج المرفه ما كان دائماً الأفضل.

بناء القصة : بدأت القصة بجملة قصيرة تحتوي على معنى ظاهري وآخر مجازي. (أراني أنساق بلا قرار لو سايرته) توحى بالصراع الداخلي الذي عاشته البطلة وتلخص كامل القصة. صراع بين الوفاء للزوج والأمومة والالتقياد لرغبات الجسد ونداماته. واهتم الحوار داخل النص بقضايا المجتمع المدني. ولم تغفل الكاتبة في هذه القصة أيضاً عن استعمال تقنية الاسترجاع والتذكر التي عرفت بها (مرحلة الطفولة، الجامعة، الصديقات، الزواج...). وكانت لحظة الكشف هنا (اكتشاف زواج الزوج) مصحوبة بتساؤل إلى جانب الاندهاش مما يفتح القصة على تمثّل آخر. مثلاً هل ستطلب الطلاق وتتزوج؟ هل ستقبل بعلاقة ما مع عون الترتيب وتحافظ على دعام البيت الذي أقامته

وصاتته ؟ ما يمكن أن يؤخذ على الكاتبة هنا هو أنها تكرر أحيانا بعض مواضيعها.

6 - زينة الحياة :

تحدثت هذه القصة عن زوجة شابة وقر لها زوجها الثري مستوى مرتقها من المعيشة . لكن سعادتها لم تكتمل حين تأخر إنجابها فانقلب حياتها إلى كدر وتعاسة ولم تعد للأشياء التي تملكها وتملا بيتها ومحيطها قيمة . شعرت باليأس والفراغ ثم الحزن والجذب و ربما الموت في لا امتداد فرعها . انتصرت للألم برغم ما قد تعيشه من حرمان وفقر . تبنت طفلا بدرا من أم فقيرة ولدت حديثا بالمستشفى نظير أموال كثيرة وبسطة عليه من نعمها . فامتلات حياتها به غبطة كما امتلات حياة زوجها . ولكن المفاجأة أن الزوجة حملت في آخر القصة . فكيف ستصرف مع ابنها بالتبني ؟ هل سترجعه إلى أمه ؟ أم تستيقبه وقد تعلقت به ؟ وما نوع الشعور الذي سينشأ لديها ؟ أي هل ستحابي ابنها من رحمها ؟ ومسألة الإرث كيف ستوزعها ؟ . وتبدو لنا المرأة هنا أيضا باحثة عن الحب والجنس والمال والرفاهية والمتعة . تبحث عن المال دائما فضائل في الحياة . وتوظف المال لتبحث عن السعادة فلا تملأها . تختار بقلبها وتصرف بمنطق الزرع والخسارة فتخطئ . وهي مدعوة إلى اعتماد العقل لتقييم الأشياء .

ابتدأت القصة بلحظة امتطاء البطلة سيارتها قاصدة طبيب النساء لإجراء فحوصات طبية لمعرفة هل هي حامل أم لا أو للتبث من نتيجة التحاليل الإيجابية . فكانت لحظات توقر ، وتساؤل ، ويصيص أمل . (تري هل تحمل بعد كل هذه السنين هل يمكن أن يحدث هذا بعد كل هذه السنين) . وفجأة يدور شريط حياتها (تتابع المشاهد والمواقف كشرط قديم بلا ألوان) . فتذكر كل الأحداث التي عاشتها سابقا من يوم زواجها إلى عدم إنجابها إلى عملية التبني التي أقدمت عليها وامتلاء حياتها غبطة بأسرها بدر . وتنتهي القصة وهي تزف إلى زوجها خبر حملها . وهكذا يكون زمن القصة كالآتي .

ماض قريب إلى الحاضر فانغماس في الماضي فعودة إلى الحاضر مما جعل الكاتبة توظف تقنية الاسترجاع للتعبير عن ماضي الشخصية الذي هو المعاناة بعينها أما حاضرها فهو تصوير لحالات نفسية تتراوح بين الفرح والحزن وهكذا يتلافى الكاتب السرد الخطي ويجعل من بنية القصة مركبة نسبيا تثير في القارئ قدرة على إعادة تشكيل الزمن وتنضيد الأحداث داخله .

7 - إنها الأزمة يا أمه :

قصة شابة ريفية عاملة بمصنع خياطة الملابس الجاهزة بالمدينة تعود إلى قريتها في سيارة نقل ريفي إثر إفلاس المصنع وعلق أبوابه . تصور الكاتبة بيئة البطلة الريفية في مقاطع وصفية شاعرية ، فإذا هي فقر وتخلف في البنية التحتية والنشاط الفلاحي والسكن . وعند برول الفتاة ينبر الدحاح والكلاب وتهت الأم والأخوة لاستقبال البنت كعلامة على مرور حدث مماجن حرك سكوك القرية والعائلة . وفي طريق العودة تسترجع الفتاة كل الأحداث التي عاشتها بالمدينة . الضخب . مصنع الخياطة . صربهاها . العائلات بالمصنع . صاحب المصنع . بائع الفمجات . المساحات التجارية الكبرى . غلاء المعيشة . شراه الاستهلاك لدى الأغنياء . وأخيرا تذهب أحلامها كلها . وإذ الواقع المعيشي عوده إلى تناول خبز الطابونة والزيتون كعلامة على بساطة حياة أهل الريف .

تدور أحداث القصة في زمتين . الحاضر وهو زمن العودة إلى القرية بعد إفلاس المعمل والماضي وهو المتعلق بحياة البنت الريفية في المدينة وما قبله ويتعلق بواقع الريف المرير ورغبة أمه في الخروج من القرية للارتقاء بواقعهم فتعيش تجربة المدينة وسط دهشة وخصاصة . وحين يغلق المصنع . ينكسر الحلم فتخبب الأماني .

الخلاصة :

نظرت هذه القراءة التي قدمتها في أهم قصص المجموعة التي اختارت أن تهتم بالمرأة موضوعا وكان

ذلك اختياراً فكرياً خيّرت الكاتبة أن تشتغل عليه، حتى أن محتويات عديد القصص تتقارب بل إن بعض عناصرها كثيراً ما تتداخل أو تتوزع بين أكثر من قصة. ولا شك أن بعض هذه المواضيع بدأ ذهنياً ملتحاً على وعي الكاتبة. وما الكاتب إلا ابن بيئته وبيئة فوزية حمّاد حضرية (مدينة سوسة) بما ترمز إليه من اختلاط وانفتاح وشرة استهلاك وارتفاع كلفة حياة وحلم هجرة إلى أوروبا وشعور بالوحدة والعزلة وانسحاق الطبقات المعدومة. وقصص فوزية حمّاد في هذه المجموعة عموماً هي قصص اجتماعية بالأساس ارتقت بفتياتها

إلى شكل قصيدة الشر ممّا جنبها السقوط في إنجاز نصوص قد يكون كتب كثيرون على منوالها. إذ كما نعلم إذا تقاربت المضامين فإنّ ما يميز بين النصوص هو درجة فنيّتها. ويبقى انخراط الكاتبة في التعبير عن أوضاع المرأة والدّفاع عن كيانها وتصوير صدق مشاعرها الإنسانية والوقوف إلى جانب تريبتها واستقلالها المادي أهم ما يحسب إليها. وتبقى بداية خروج الكاتبة من أتناها في آخر نصوص المجموعة مؤشراً دالاً على أن فوزية حمّاد عازمة على التحليق في عالم الآخر في كتابات قادمة.



الثورة التونسية

أو «حيلة» العقل الثوري في التاريخ

مصطفى بن قيس / باحث تونس

ما بعد الحداثة) وفق نبوءة ماركس، ها هي تنبئ من رماها كطائر الفينيقي فتخرج علينا تارة في ثوب امبريالي يرتحل إلى أقصى لباني العالم ليذمجه قسرا في حضارة الكوكا والهيورغر، وطورا تلبس طرازا هولنديا ~~رجسا~~ المساواة الكونية وبالتناصف العادل. وبين ~~الطرا~~ ~~الرجسا~~ لا تفتأ في مقابلة متربصها والتشكيك في أحلامهم الثورية.

بات البحث عن العناوين الجديدة للصراع الكوني الجديد في ظل التخريج العلمي للرأسمالية العالمية الهاجس الرئيس الذي استبد بالمقول السياسية. تمحورت هواجسا في كيفية تحديد إحداثيات المقاومة وأي نمط من المقاومة في زمن تعولم فيه «الاستبداد الناعم» (2) (توكفيل)؟ من سيقاوم من؟

ألم تنجح الرأسمالية في كل نسخها في فتيت الجماهير منذ بواكير الحداثة من خلال إطلاق عنان الفردنة وسط قوانين السوق المجردة؟ ألم تقض هذه القوانين الحرة بفضل عمليات التذير (3) Atomisme المتواصلة على الوحدة الهلامية للجماهير وما يسمي بالشعب والأمة والوطن مبقية على نويات مركزية مكابرة؟ من أين سيأتي خلاص العالم أم إن التاريخ

غريبة هي أطوار التاريخ، عجيبة هي التواءاته وتواءاته وفجواته. التاريخ كما يكتبه بسطاء الناس وحلفاته الأضعف لا يحفل بأولئك الذين أوهمونا أنه يبطن بين دفتاته حكما وحتميات لا يرقى إلى كنهها سوى فقهاء التاريخ ومفككو شفراته. ما ~~خاضع~~ ~~عن~~ ~~ماركس~~ وتويني ودوركايم ونيتشه وابن خلدون ~~إل غيرهم~~ من أن التاريخ لا يقم إيجابيا في حتمية طبقية أو عصبية أو ديمامية إيديولوجية تقودها انتلجيب لا تكتب أو اشتراكية أو دينية، بل قد تقودها الكثرة العير متحددة إيديولوجيا/ أو التعدد الغير متشكل بنوبا أو مدهيا، وهي إن شأنا الترجمة الإنشائية لمصطلح «La Multitudes» الذي يشتغل عليه كل من انتونيو نغري/ M. Hardt A. Negri ومايكل هاردت منذ عقد من الزمن (1).

لكن تجدر الإشارة إلى أن هربرت ماركوز كان أول من تنبه إلى الدور الطلائعي القادم الذي ستضطلع به الفئات المهشمة كالطلبة والسود والحركات النسوية والطوائف العرقية والدينية في تلوين حركة التاريخ داخل المجتمعات الصناعية لا سيما بعد أن تبرجزت الطبقة العمالية وانخرطت في مجتمع الكتلة والاستهلاك. بدل أن تتدحر الرأسمالية نهائيا (على الأقل في زمن

1 - التحولات الجيو - سياسية نهاية القرن العشرين وأقول الحراك الثوري :

بعد الثورة الإيرانية الدينية 1979 لم يشهد العالم ثورة سياسية واجتماعية حقيقية . فحتى الثورة البرتغالية 25 افريل 1974 لم تكن ثورة حقيقية بقدر ما كانت انقلابا عسكريا ضد الديكتاتور سالازار مدعوما من طرف الشعب . أما بقية الثورات «الصغرى» التي سجلها التاريخ الحديث فقد ارتبطت أساسا بحدث تاريخي كبير هو بلا شك انهيار الاتحاد السوفياتي 1990 في عهد غوربتشاف . وقد انجر عنه انهيار الكتلة الشيوعية في أوروبا الشرقية خصوصا واندلاع سلسلة من التحولات السلمية ونذكر على سبيل المثال : ثورة الفلور Ha révolution de velours أو الثورة الهادئة 1989 في براغ ثم ثورة الزهور Roses في جورجيا 23 نوفمبر 2003 فتوراة البرتقال oranges في أوكرانيا 2004 . وقد انتهت إلى سقوط الأنظمة الشيوعية بطريقة سلمية لعبت فيها الامبريالية الأمريكية والأوروبية دورا واضحا .

منذ الثورة الإيرانية وسقوط القطب الشيوعي 1990 انفردت الولايات المتحدة الأمريكية بإدارة العالم . لكنها تمكنت من تنويع أساليب سلطتها المطلق فكانت المرواحة بين الوجه الامبريالي تارة والوجه العالمي تارة أخرى . الوجه الامبريالي : ويتمثل في سلسلة الحروب الاستباقية ضد الإرهاب على العراق وأفغانستان . أما الوجه العالمي فهو الوجه الناعم للامبريالية المتوحشة ويعتمد على نشر الثقافة الاستهلاكية الأمريكية على نطاق كوني والترغيب في نمط الحياة الغربية «الخفيفة» Light «المرحة» و«الحررة» . تتم عملية غزو العقول و إيهار النفوس وتهيج الرغبات عبر وسائل تكنولوجية «سلمية» : الانترنت/ الفضائيات/ الهواتف الجواله .

لكن في مقابل «نجاح» الامبريالية العالمية في إعادة إنتاج ذاتها وتلميع استبدادها، فإن الايديولوجيات التي كانت تزور مضجعتها وتهدد مصيرها لم تعد قادرة على تجديد ذاتها ومضت إلى الأفول . ونقصد بذلك

ووصل إلى مداه وتخومه في لحظة العولمة وعليها أن نستسلم لنهاية التاريخ المرتقبة (فوكايما) (4) ؟

خلنا أن عصر الثورات الجماهيرية قد ولى واتقضى وانخرطنا جميعا في جوقه التكيف والتكيف مع آليات التشريط الاشهاري والدعائي لأنظمة أصبحت قادرة على إحداث التغييرات السلمية داخل المجتمعات من خلال الديناميكية المستمرة لأنماط الحياة الإنتاجية والاستهلاكية . أضفى التغيير مسألة فردية مرتتهنة بطموح الفرد إليه . وهو في عرف المذاهب الليبرالية بكل ألوانها : تحصيل أكبر قدر ممكن من المنفعة وذلك باستعمال جميع الوسائل المتاحة بما في ذلك مؤسسات الدولة وقوانينها . هيمنت فكرة الخلاص الفردي على أدبيات التغيير، واندحرت بالنتيجة أحلام الثورات الشعبية والتحرر الجماعي .

بيد أن تجربة الثورة التونسية الراهنة أثبتت لخبراء الثورات أن التاريخ الجماعي لا يتعطب حين تتعطب ايديولوجيات التحرر الجماهير ، أو حين يتقلب وتحالف الانتلجنسيا مع السلطة كما تعودت بالاضطراب / قد تنطلق سلسلة من الثورات الإقليمية عندما يصعب بائع متجول يدعى محمد البوعزيزي في منطقة منسية من التراب التونسي تسمى سيدي بوزيد . وعندما يتضافر هذا الحدث مع أحداث سابقة ولازمته وعاصرته، وعندما تأخذ نواة شبابية زمام قيادتها بذاتها بعد أن خبرت فشل تفويض مهمة تحريرها ومستقبلها لجماعات قلبت في وجهها ظهر المجن . .عندما تنهيا بالفعل إرهابات ثورة أو انتفاضة أو تمرد من طراز جديد لم تشهد له نظيرا في التاريخ الحديث .

هل يمكن أن نتحدث عن «حيلة» ما للعقل في التاريخ (بلغة هيجل) حين اصطفى تونس منطلقا أو قاعدة للاستفتاح الثوري الكوني الجاري والمترقب ؟ وهل أن ما حدث في تونس بداية من 17 ديسمبر ثورة أم انتفاضة أم تمرد أم احتجاج ؟

الايدولوجيات الثورية التقليدية : الماركسية والقومية والدينية :

- الماركسية: تحولت إلى عقيدة جامدة في المرحلة الستالينية ترفض الاختلاف والتنوع وتمارس الإقصاء الديموي لخصومها وتعتبر الديمقراطية نموذجاً برجوازيًا للحكم.

- القومية: تحولت إلى عقيدة شوفينية كرسست النزجسية العرقية وكره الأجنبي (النازية والفاشية وحالة يوعسلافيا السابقة).

- اللدينية: كرسست بدورها نزعة انتطوائية أصولية رافضة للأخر المختلف تحت ذريعة الدفاع عن الهوية والأصالة المهددين بالغزو الغربي.

يستخلص فرانسيس فوكايما من محصلة فشل الايدولوجيات المذهبية الكبرى (الأنشاق الكبرى) أن التاريخ البشري شارف على نهايته وأنا دخلنا عصر «موت الايدولوجيات». بيد أنه يبقى للرأسمالية الغربية استثناء خصوصيا لكونها هي التي فوّض لها التاريخ إنهاء التاريخ البشري. في حين يعتبر ~~صامويل هنتنغتون~~ أن «موت الايدولوجيات» الكبرى ~~يمنع~~ ~~المحتمل~~ لبروز شكل جديد من الصراع الكوني يسميه «بالصراع الحضاري» أو «الصدام الحضاري» بين الغرب والشرق The crash of civilisations. لم يعد هذا الصراع جيو-سياسيا بل رمزيا وقيما محوره إثبات الهوية في عصر تمتح فيه العولمة كل انغلاق هوياتي وتعمل جاهدة على تنميظ Homogénéisation السلوك والميولات والأهواء باسم المساواة الكونية.

لكننا نشهد في المقابل تنامي تشكيلة جديدة من الايدولوجيات الذاتية/ العنوية والهادنة لا تقوم على برامج أو دعاية حزبية بل على مبادئ الملعب التغيي. وتستند إلى فكرة سيادة المصلحة الفردية واستعمال الوسائل المتاحة بما في ذلك المؤسسات العامة للدولة لتحصيل أكبر قدر ممكن من المغنمات الذاتية. تخلت الفردانية عن ولاءاتها للمجتمع وللولة

وهجرت الأفضية العمومية. واعتبرت أن الانخراط في إيديولوجيا «الانشراح الذاتي» (5) l'épanouissement de soi (التوقع حول مبدأ اللذة وفق عبارة فرويد) Le relativisme doux (6) «النسبوية الناعمة» وقيم (كل فرد هو مقياس ذاته. ولا وجود لمعايير جماعية تحدد نموذج الحياة الجيدة (La vie bonne) هي سبيل الخلاص الفردي والجماعي.

وبهذا تتخلى الفردانية الليبرالية عن قيم المواطنة وتتحول إلى ظاهرة «زبائنية» (7) Le clientélisme (هابرماس) وتعني: أن المواطن يكفني بدور الحريف لدى الدولة من خلال دفع الضرائب والفوائير والإدلاء بصوته في الانتخابات دون أن يكون شريكا فعليا في إدارة الشأن العام. إن هكذا دورا من شأنه أن يعيد إنتاج أجهزة السلطة ويعزز سلطانه.

حجبت العولمة إذن الروح الثورية بتخديرها لوعي الثقافتي وأغرقت العالم في النزعات الأيروسية المتوحشة من خلال مركزة الوعي الكوني على الإشباعات الجسدية. وبالمحصلة تتخلى نهائيا عن تعريف الإنسان بالكونيتو المفكر إلى تعريفه بكانن الرغبة والجسد والليبدو.

وبالتالي لم يعد هذا الإنسان الذي بات يعرف بالرغبة أو الذي ارتد إلى مجرد رغبة نزوية وشهوية ذلك البطل البرومثيوسي القادر على تغيير العالم أو حتى تغيير نفسه من خلال مقاومة الرغبة الجسدانية. فكيف له أن ينهض لتغيير العالم ؟

لكن رغم كل محاولات تدرية المجتمعات (تحويل المواطنين إلى مجرد ذرات أو نسيمات Poussières لا تذكر إلا في الاحصائيات) وتفتيت وحدتها وتحريف طاقاتها الإبداعية والتقيدية، ورغم قوة العصف والرقابة الأمنية الصارمة على العقول والأفواء وإغراق المجتمع في انشغالات تافهة وهمية كالكرة والمخددرات والوعظ التجاري وعنف القضائيات.

رغم كل هذه الأحجية التي لطالما غيّبت الوعي النقدي والثوري، استطاعت نواة شبابية تونسية يافعة أن

2- عودة الحراك الثوري: الاستفتاح التونسي:

في غفلة عن أنظمة التدجين والترويض تبلورت في تونس نواة من «الجمهرة» النوعية المنبثقة من طراز شبلي لم تحبّله تجارب النكسات العربية المتتالية. جمهرة شبابية لم يفلح النظام بألياته الإغرائية والتفضيلية في كبح عنفوانها الثوري لأكثر من عقدين من الزمن. كما لم تفلح الأيديولوجيات المتهورة من استقطابه في هياكلها المعطلة. انتفضت الجمهرة الشبابية النوعية التونسية ضد كل أشكال الاستقطاب والوصاية معلنة بذلك عودة الاحتجاج الثوري ومحولة الشوارع إلى ساحات تاريخية للثورة والصمود والتضامن والشهادة.

ولكن وحتى لا تجرنا العاطفة الثورة إلى الانفلاتات المفاهيمية فتحدث تارة عن «ثورة» وطورا عن «انتفاضة» وطورا آخر عن «احتجاج» مطلبى وربما يحلو لبعضهم أن يصف ما حدث في تونس بـ«الانقلاب المبرمج» ألا يجدر بنا أن نستذكر بإيجاز منطوق المفاهيم التي أتيينا على ذكرها؟ ماذا يفيد منطوق الثورة تحديداً؟

الثورة: مصطلح مستعار من علم الفضاء. ويقصد به **الحركة الطائرية** الكاملة للمجرم السماوي حول محوره. الثورة هنا تعني اكتمال دوران الجرم السماوي حول محوره وبداية دورة جديدة. الثورة هي حركة / نقله نوعية / طفرة وقطعية مع زمن مضى وانفتاح على المستقبل.

وقع استعمال لفظة «ثورة» في سياق فضائي/ كوكبي. كان كوبرنيك أول من استعملها المفهوم في كتابه التاريخي «ثورة الأجرام السماوية» منذ القرن السادس عشر. استعارت العلوم الاجتماعية والسياسية هذا المفهوم لتوصيف الحركة الفجائية العنيفة التي تحدثت على الصعيد السياسي فيحل بموجبها نظام جديد محل آخر. تتميز الثورة عن التمرد والإصلاح والانتقال العسكري والانتفاضة بكونها حركة راديكالية تضع نظاما جديدا محل نظام قديم (مثال الثورة الفرنسية 1789/ الثورة البلشفية 1917).

تنهض من رمد الإحباط والسبات الطويل ملهية الأمل إلى كل الذين سلّبت حرياتهم وكرامتهم.

كانت هذه الهبة مفاجئة في حركة التاريخ ذاته،

أولا: لغياب واقع ثوري حقيقي تقوده طبقة ثورية أو «عصية» جديدة (ابن خلدون) أو حتى معارضة راديكالية ذات امتداد شعبي.

ثانيا: ينحرف عن هكذا عيبا غياب النظرية الثورية القادرة على وضع رؤية مجتمعية جديدة مكان القديمة.

جاءت الثورة التونسية مخالفة لنماذج الثورات السابقة ولقانون الثورات أصلا إذ غاب منها «مفومان أساسيان»: المعاملون الثوريون التقليديون ونقصد العمال والفلاحين الصغار والحرفيين والنظرية الثورية (البديل المجتمعي) (8).

تصدر الثورات الراحنة والقادمة من فئات غير متجانسة لأنها تحيا على هامش الدورة الاقتصادية. إنهم المهمشون والعاطلون والمعتقلون والمثقفون والمطلبة والتلاميذ والمسرّحون من عملهم والمنسيون في الفيافي والجبال النائية. إنها «الكثرة» المتنوعة Multitude (9) أو «الجمهرة» وهي عبارة عن **شكل جديد** من الشعب تكوّن خارج هيئة كيان الدولة-الأمة. علما وأن الشعب الذي نتحدث عنه بورجوازية الدولة-الأمة الأوروبية هو كيان متخيل يبدو متجانسا/صمدا/ صلبا لا يعتره اشتقاق. وبهذه الصفات فهو المترجم الأوحده لمفولات «الوحدة الشعبية» و«الهوية الوطنية» و«دولة الشعب». في حين أن الواقع السوسيولوجي والأنثروبولوجي للشعوب يبين عن مدى التنوع الداخلي الذي يحكم بنية الشعوب. وليست الوحدة إلا تعبيراً عن هذا الزخم.

«الجمهرة» هي إذن كل هذا الزخم التعددي والاختلافي الذي طمسته مقولة الدولة-الأمة لغاية تخريب هوية شمولية هي هوية الفئة الغالبة على الفئات والأعراق المغلوبة. إن هكذا الهوية لا تعدو أن تكون سوى مجرد أداة أيديولوجية تكرر النزعات القطرية والعنصرية للأقطاب الاستعمارية.

3- من أبرز خصائص الثورة : المباشرة والتراكم والدوام :

المباشرة : الثورة كالساعة لا تأتي إلا بغتة . لماذا؟ لأنه لا أحد بإمكانه أن يحدد لحظة اكتمال الثورة . ولكن أي دورة ؟ إنها دورة الحركة القديمة . . دورة النظام القديم ونهاية أنفاسه . قد يدوم احتضار النظام القديم عقوداً من الزمن ولكن لا أحد بإمكانه أن يحدد لحظة موته المباشرة .

التراكم : الثورة لا تأتي هكذا من عدم بل تسبقها أحداث قد تدوم عقوداً من الزمن تهيئ لمقدمها .

الدوام : لا تتحقق أهداف الثورة دفعة واحدة بل تمتد في الزمن وسط تجاذبات قاسية بين أنصارها وأعدائها . ولا تخلو ثورة من ثورة مضادة . الثورة الفرنسية استمرت عشر سنوات من 1789 إلى 1799 . الثورة البلشفية من 1917 إلى 1922 . الثورة الصينية من 1949 إلى 1964 (الثورة الثقافية) .

الثورة هي إذن تويج لمسار حركتين سابقتين عليها

ونعني بهما : التمرد *La révolte* والانتفاضة *L'insurrection*

التمرد : هو المستوى الأولي من الثورة ويحتل شاكلاً من أشكال التعبير عن الرغبات القلبيّة لوضع لا يطاق . قد يكون التمرد فردياً (حالة التمرد الوجودي الذي تناوله كامو في «الإنسان المتمرد *L'homme révolté*» وقد يكون جماعياً (نذكر من التاريخ القديم *La révolte de Spartacus 71/73 av. jc* ومن التاريخ الراهن تمرد فئات من الشباب اليوناني والبريطاني (في هذه الأونة) والتايلاندي والصيني وحتى الإسرائيلي حالياً .

- أما الانتفاضة (10) فتعني الوبحان والصخب والانفلات الشعبي الذي يتخذ أشكالاً نضالية علة على غرار المسيرات والمظاهرات والمواجهة المسلحة والعصيان المدني . إنها العتبة الثانية المؤدية رأساً إلى الثورة بمعنى التغيير الشامل للنظام السياسي . تعتبر انتفاضة الطلبة الفرنسيين في ماي 1968 والانتفاضة الفلسطينية مزينين بارزين في هذا السياق .

أنجز شباب تونس الثائر العتبة الأولى للثورة أي التمرد الفردي من خلال احتجاجات فردية ومحلية سرعان ما طوقت إعلامياً . ولعل المثال المناسب لهذا التمرد المحلي هي أحداث الحوض المنجمي 2008 . لكن اللحظة المفصلية للتمرد رمز إليها محمد البرعزي عندما أحرق جسده أمام رمز مؤسسة الاستبداد والقهر وأعني بها مقر محافظة سيدي بوزيد (11) ألهب مشهد الشاب اليائس البرعزي المحترق أمام أنظار بني جلدته فتيل الغضب الشعبي فانقلب التمرد اليائس الفردي للبرعزي إلى تمرد جماعي وانتشر خبره عبر آليات التواصل الاجتماعي إلى عموم التونسيين . وبسرعة قياسية اكتست الحركة الاحتجاجية طابعاً انتفاضياً .

تمركت جموع «كثيرة» غير مهيكلة ولا مؤدجة أو متحيزة في تدفق عفوي مستعبد بغفوان حب الحياة والولاء للوطن دون الأشخاص .

وبسرعة مباغتة نشأ الزمن الوطني المتجانس . ومنح الشعور بالانتماء إلى حركة شعبية عظيمة صاحبه من الشجاعة والإقدام ما يحرك الجبال . يمر الشعب التونسي بظرفية عظيمة إسماها التحرر . وهي تجربة يتسامى فيها الناس فوق ضيق الأفق والمصلحة الشخصية وحتى فوق الجريمة . إنها لحظة اكتظاظ الحيز العام بالمواطنين ، إنها لحظة التسييس الشامل ، وشعور كل فرد بأنه مواطن مسؤول ، إنها لحظة المواطنة في تونس ، التي قد تغدو دولة المواطنين العربية الأولى (12) .

تواصلت هذه الانتفاضة من 17 ديسمبر إلى 14 جانفي يوم سقوط رأس النظام . في أقل من شهر إذن جددت أحداث سياسية قلما تقع في التاريخ : إذ أن إقدام شاب مغمور من منطقة منسية على حرق نفسه بأسا وقنوطاً ، سيمنح هذا الحدث على بشاعته أملاً في الثورة . وستصبح المحركة الفردية والإرادية رمزا لحراك ثوري عربي غير مسبوق .

بسقوط رأس النظام تكون الحركة الشعبية الاحتجاجية قد استحققت اللؤلؤ إلى لائحة الثورات

يتبين علينا أن نعد أنفسنا للتكيف مع وعي ثوري جديد لأن إزالة النظام البائد يترتب عنه القطع مع الوعي الزائف الذي كرسه النظام المهالك في عقولنا ونفوسنا.

يبعث تجربة الثورة التونسية الرائنة لخبراء الثورات أن التاريخ الجماعي لا يتعطل حين تتعطل إيديولوجيات التحرر الجماهيري، أو حين تقلب الانتلجنسيا ظهر المجن لجماهيرها وتتحالف مع السلطة كما تعودت باستمرار. قد تندلع سلسلة من الثورات الإقليمية عندما يهان بائع متجول، ولعلها هذه إحدى حيل العقل في التاريخ L'Ironie de l'histoire كما بينها هيجل.

إن بواست الثورة التونسية ومنطلقاتها هي في الأساس قيمة وإيقاعا لكونها قد اقترنت باعتداء على الكرامة والمواطنة. إنها ليست ثورة جوع أو عراة، وليست ثورة مطيلية كما يزعم أعداؤها ومترصوها من أزام النظام البائد. إنها القيم التي يحترق من أجلها احتجاجا شباننا العربي هي الكرامة والمواطنة. لقد قدمت ثورة تونس نموذجا لثورات غير مسبوقة لا تفقدها طبقات أو أحزاب بل جميع فئاتها. تحل محل القديمة وتعوّض حاكمها بآخر أقل جورا. الثورة يؤمها شباب الفاسيول المبدع والخلاق ويستأنون عليها بحسهم الراض للوصاية ويطاقات التمرد المشتعلة بين جنباتهم، والتي حاولت الأنظمة الانضباطية على مر العقود ترويضها وتوجيهها لخدمة أسطورة «الاستقرار» المزعوم. تغيرت أدبيات الثورة وتغير قوادها وقطعت الثورات العربية الجارية في تونس ومصر وليبيا واليمن وسوريا والبحرين والبقية تأتي مع أسطورة الرموز القيادية والمذاهب الثورية. لم يبق سوى رمز قيمي كلي/كوني وأبدي هو كرامة المواطن في وطنه أولا ثم في العالم ثانيا.

إن اتساع لهيب الثورة التونسية في المحيط العربي وقد يكون الآسيوي (تمثل الشباب الصيني الخافت اليوم ومحاولة استئصالهم رمزيات ثورة الكرامة التونسية) لهُو دليل على كونية وعالمية قيم الثورة التونسية.

المجيدة في التاريخ. بيد أن مشكل الثورة التونسية هو غياب القيادة والزعامة الحزبية وغياب الأيدولوجيا بوصفها رؤية فلسفية وسياسية للتغيير وبدلا عن النظام البائد وهذا لعمري شيء إيجابي للغاية. بيد أن هكذا غيابا هو الذي أوقف عجلة الثورة عن الدوران، إذ سرعان ما التفت النظام القديم على ذاته وعلى مطالب الثوار ووعد بتنفيذها شريطة الإبقاء عليه دون محاسبة. وشرع النظام القديم في إعادة ترتيب بيته وتأهيل رموزه للتكيف مع نبض الثورة ساعده في ذلك قوى ارتكاسية خارجية عربية وغربية. بيد أن ثوار تونس الأحرار كانوا على دراية بالمخاطر المحدقة بالثورة بعد أن اختطفها أعداؤها فخرجوا في اعتصامي القصبة الأول والثاني وتمكنوا من دفع الحراك الثوري باتجاه التعجيل بحل مؤسسة الفساد السياسي الكبرى «التجمع الدستوري الديمقراطي» وبالتالي تحييد الدولة عن الأحزاب والغاء العمل بالدستور المحرّف وانتخاب مجلس وطني تأسيسي يصوغ للبلاد دستورا ديمقراطيا.

تجاوز حدث 14 جانفي عتبة التمرد والانتفاضة (13) وحقق نصف ثورة طالما لم يحدث إنهايار كلي للنظام السابق وحلول نظام جديد كل الجذور.

قد تكتمل الثورة سلميا في قادم الأيام عندما يبلغ الانتقال الديمقراطي أهدافه القصوى. يبدو إذن أن الثورة ليست نزهة أو حلما رومانسيا تردده في أشعار درويش أو أغاني رسال خليفة بل لا تكون ثورة إلا متى كتب لها الدوام كما بين ذلك تروتسكي في أطروحة «الثورة الدائمة». ودوام الثورة لا يعني عودة إلى حالات التمرد والعصيان المدني أو الانتفاضات المسلحة بل ترسيخ عقلية ثورية جماعية ودائمة تقطع رويدا رويدا مع ثقافة الاحتكار والاستبداد والظلم وتؤسس لثقافة الحوار والاختلاف وحقوق الإنسان. إنه من السهل إنجاز ثورة سياسية والإطاحة بالنظام لكنه من العسير تغيير الذهنات التي قدت على امتداد قرون. لهذا تحتاج كل ثورة سياسية إلى ثورات موازية من قبيل الثورة الثقافية على المنوال الصيني.

- 1) M Hardt/Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, 2000, p 140
- 2) Benjamin Barber, *Djihad versus Mc World*, Desclee de Brouwer, 1996, p222
- 3) Charles Taylor, « L'Atomisme », in *La liberté des modernes*, Paris, PUF, 1997
- 4) أنظر بهذا الصدد فرانسيس فوكياما، نهاية التاريخ والإنسان الأخير، مركز الإنماء القومي، بيروت 1993
- 5) Charles Taylor, *Le Malaise de la modernité*, Édition du Cerf, Paris 1994, p 22
- 6) Ibid
- 7) Jürgen Habermas, « Citoyenneté et identité nationale », in *Lenoble, Jacques et Dewandre, Nicole* (dir), *l'Europe au soir du siècle, identité et démocratie*, Paris, éd, Esprit, 1992 p 35
- 8) عندما يقول «غياب الفاعلين الثوريين» فنحن لا نقفل من شأن شباب الثورة التونسية، بقدر ما نريد أن نكشف أن الفاعلين التقليديين للثورات السابقة قد تغيروا، ولم يعودوا أولئك المستعجلين من آلة الاستغلال الرأسمالي محسب. وربما يكون هؤلاء قد انصرفوا عن فكرة الثورة أصلاً على صيرورة البرجوازية طالت وعيهم وعلومياتهم.
- 9) يقول أنطونيو نيغري ومايكل هارديت «الجمهرة أي مجموعة الفرديات هي لعبة مفتوحة من العلاقات الاجتماعية والامتلاك مع ذاتها لا تراهن هذه العلاقات على الاستقطاب مثلما يقتضيه مفهوم الشعب بل على التميز» M Hardt/Antonio Negri, *Empire*, p. 140
- 10) يرى آلان باديو Alain Badiou أن «الخاصة لا تسن أنثوية من تعقدها لأنها هي التي تشغل الفترة الانتقالية العاصلة ما بين خصه الثورة وفترة تأسيس شرعية الخلد» «les dispositions émeutieres surgissent au cours des périodes intervallaires» أنظر:
- Transcription par Daniel Fischer du séminaire d'Alain Badiou à l'ENS, le 19 janvier 2011
- الصيغة الإلكترونية Tunisia Watch بتاريخ 2011/2/6
- Alain Badiou « A propos des émeutes en general et ca Tunisie en particulier » <http://www.tunisia-watch.com/?p=3955>
- 11) يذكر التاريخ حادثة مائة عندما أعدم طلبة تشكبي بدعي حو بلاش Jean Palach على إحراق نفسه (في 19 جانفي 1969) احتجاجاً على غزو البعوض السوفيتية لبراغ في 1 أوت 1968 وقد أصبح هذا الحدث لا حقا رمزا لثورة الفلور 1989 *La révolution des velours*.
- 12) د. هزيم بشارة، زمن الثورات، وسرعة الضوء، وتونس العرب <http://www.arab48.com/?mod=articles&ID=77603>
- 13) يرفض باديو تسمية هذا الحدث ثورة ويكتفي بالقول بأن ما وقع في تونس اذ احتجاجات شعبية إزاء نظام استبدادي وقع الانقلاب عليه إن ما يهمه اذ ما دأى الأمر هو أن هذه الاحتجاجات الشعبية التي وقعت في تونس تمثل إحدى الإمكانيات المودجة لتعبير العالم على طريقة البوطيوليا الماركسية و هنا هذه الاحتجاجات التونسية لم تقتصر على تونس بل هي قد فتحت أفق "تعبير العالم" بعد أن اسد هذا الأفق إثر فشل الشيوعية في عهد ستالين و سقوط الاتحاد السوفياتي . المرجع السابق

الحرف العربي المعاصر
ترويح للذات وتواصل مع ملامح العصر



كمال الكشو
جامعي وفنان تشكيلي، تونس



ARCHIVE

إلى اهتمامات الفنون التشكيلية وأشكال تعبيرها، فاهتم جزء منها بقضايا الانتماء والتفرد المحلي حتى لا يصير التحديث ولا العالمية إلى شروء وانسلاخ يجتث الحضارات الحية من جذورها، واهتم جزء آخر بإشكاليات الانفتاح والتجديد التي بلغت في اهتماماتها مسالة العمل الخزفي ذاته: مواضيعه، أشكاله، مواده وتقنياته، ليلقي هدفها مع ما تدعو إليه الحداثة من ضرورة «إغصاب المعارف الأدائية والتقنية لتجنب الارتكان الإجتراري إلى رتبة العادات والعرف الجمالية» (1) وحتى لا يشبه العمل في تصوّره وبنائه بالموجود وحتى يتجاوز نمطية الوسائل التعبيرية المحددة سلفاً والمعروفة من ذي قبل.

يمكن رصد مقاربات الخزف الفتي في البلاد

لم يبق الخزف في البلاد العربية في خدود أشكاله وتقنياته واستعمالاته المتعارف عليها، بل تغيرت اهتماماته وتوجهاته، حيث ظهرت منذ النصف الثاني من القرن العشرين مقاربات فنية جديدة تنطلق لابتكار لغة خزفية متميزة ينهل بعضها من التراث العربي الإسلامي دون أن ينقطع ويتناقض مع العالمية التي تمنح جواز اللحاق بركب التطور الفني المتغير والمتجدد باستمرار، وتفتح المجال رحباً لإمكانيات الحوار الحضاري الندي. ويستكشف بعضها الآخر ويكشف الإمكانيات الفنية والحملية للخزف باعتباره أحد أشكال التعبير الفني المعاصر.

تتوقف في هذه الدراسة عند بعض هذه المقاربات التي أثارت إشكاليات أرادت أن تضيف

فيها أيضا الهاشمي الجمل من تونس على مساحات رحبة للحلم والخيال لبناء عوالم خارقة ومتفرّدة. وبحث كذلك سعيد الصدر ونبيل درويش من مصر وعلي العوض من الكويت في علاقات التفاعل الممكنة بين المادة والشكل والفعل، وانشغلت عائشة الفيلاي بقضايا الإنسان وهمومه بصنعة عامة والإنسان في علاقته باليومي بصفة خاصة. وقد عمّقت هذه الاهتمامات المعاصرة البحث في مساهلة العمل الخزفي ومدى إمكانية اعتناق أشكاله وتجدد مواضيعه.

ليس في هذه الدراسة نقص تاريخي يبحث في كلّ مقاربات الخزف واهتماماته الجديدة لتبويبها وليس فيها مسح لكلّ ما يدور في كل البلاد العربية الإسلامية، وليس فيها تمييز لقطر على قطر آخر ولا إيمان على فتان آخر، وإنما تعاملت مع مادة نية وجمالية بينت أعمالها الخزفية ولا تزال تبيّن

العربية في أشكال تعدّدت اهتماماتها وأساليب تعبيرها والتي تجلّى في جانب منها تعامل متفرّد مع الحروف العربي والعلامات المخطّية لتكون عناصر تُجَدّد اكتشاف بنى الكتابة العربية وجماليّتها لتستثمرها في هيكلّة العمل الخزفي، هدفها الكشف عن خطاب تشكيلي وتعبّري فيه ترسّخ لهوية نادرة مدوّنة سبّبت مع تصغير حصر وملاحع العصر في ظلّ انتشار مسارع ومحيف للجمالية الغربية. وهو ما يمكن أن نسمّيه شيء من التناقض في عدد من الأعمال الحرفية لطارق إبراهيم من العراق ومحمد عبد الوهاب الشعراوي من مصر ومحمد اليانقي وخالد بن سليمان من تونس.

أمّا في جانب آخر فقد ظهرت توجهات فتحت الخزف على مقاربات جريئة صوّرت فيها سعد رشاك من العراق مواضيع الحرية وتوق التحطّي وكشف



حاديّة من سبيح - طين
أكسيد وترجيح - 46 صم، 1990



خالد بن سليمان طين ذكر
أكسيد وترجيح، 46 صم، 1990



لذلك لا نستطيع قراءة مقاربات الخزف الفني العربي خارج إطار إشكاليات الفنون التشكيلية واهتماماتها الحديثة والمعاصرة ودون الوقوف عند مستجدات الخزف الفني الغربي فكراً ومنجزاً، حتى يتسنى لنا أن نضع العمل الخزفي في الأطر التي أنتجته وكذلك حتى نتمكن من قراءته والتواصل معه والتشريع لوجوده كشكل تعبيرى جديد نسبياً. وهو ما يستدعي حتماً العودة إلى بعض الحلقات المفاتيح في تاريخ الخزف الفني الحديث والتي سجل فيها الخزف نقلة تخطى في

بالنسبة للبعض وضوحاً في التمشي والاختيارات ومحاولات جادة للبحث الدؤوب والمتواصل.

إنّ ظهور الخزف الفني في البلاد العربية في مجال الفنون التشكيلية بطابعه المتميّز لا يعود لكون الخزف صناعة متأصلة في تراثنا الحرفي والفني فقط، وإنما أيضاً لانفتاح فنانينا على ما أتت به الحداثة من تحولات أنتجت في العالم الغربي خزفاً فنياً حديثاً لا يزال إلى اليوم يُلهم الأجيال ويحفّزها بفكره وإبداعاته الفنية.

التفاضل إلى علاقات التوافق وكان لرفض التفرقة بين الفن والصناعات التقليدية وبالتالي بين الفن والحياة اليومية أثرها البالغ على الخزف في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث ساعدت مثل هذه المبادئ المتطلعة عددا من أعلام الفن الحديث للارتقاء بتصوّراتهم وأشكالهم التعبيرية بعيدا عن حدود المتداول والقوالب شبه الجاهزة

فظهر في مرحلة أولى تصاميم ابتكر فيها المعماريون جنسا خزفيا جديدا، فقد صمّم الفنان «هنري فان دي فالده» Henry Van De Velde بالتوازي مع اهتماماته بالعمارة أغراضا خزفية متميّزة

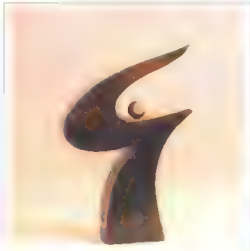
جانب كبير منها حدود الصناعة الحرفية ليرقي إلى إبداع فني أنتجه إطار من المتخيّرات التي تخلّصت ممّا كان يُصنّف تاريخيا «بالفنون الكبرى» و«الفنون الصغرى»، وكشفت للفنان مجالات بحث جديدة أنتجت ما يُسمّى «الفنان الخزاف».

ساهمت هذه المستجدات في بروز جيل من الفنانين الخزّافين الذين أثروا إضافة إلى أعمالهم في فنون العمارة والتصوير والنحت، الساحة الفنية الغربية بتصوّرات ومنجزات خزفية ترفّعت عن البعد الوظيفي والنفعي المباشر ليصير فيها الخزف بأشكاله ومواده موضوعا للتعبير الفني.

فقد كان لتحوّل الفني والحرفي من علاقات



محمد البانفي



وكذلك ارتقى «أنطوني غودي» في فن الكهف إلى عمارة إلى مادة تعبيرية أصيلة. وبهذا، فإن عمارة وأنشأه عمارة حديثة غيرت وجه الفن من الحرفة ومنه لقبها الكهف الحرفي.

ثم أضفى في مرحلة ثانية تدفق أعلام الفن التشكيلي الحديث على الخزف نقلة تجلت في أعمال الفنان الفرنسي «بول غوغان». والفنانون الروس «الكسندر رودشيكو» (Alexandre Rodtchenko) و«فلاديمير تاتلين» (Vladimir Tatlin) الذي درس الخزف في مدرسة الفن بموسكو، والمعروف بحرفته مزدوجة الجدار (ceramique à double paroi). و«كازيمير مالفيتش» (Kasimir Malévitch) الذي حول الخزفية من مجرد أنية طاولة إلى موضوع للتعبير الفني حيث كشف من خلال أحد أغراض الخزف

كما ظهر امتدادا للمستقبلية كحركة فكرية وفنية دعت إلى ضرورة التخلي عن الماضي مقابل التمسك بمعالم الحياة الحديثة، توجه جديد في عالم الخزف في إيطاليا يعتمد بالأساس في بناء الأعمال وتكوينها على مبادئ الحركة والديناميكية. ويسمى «الخزف المستقبلي الإيطالي» ويطلق عليه بالتحديد (aeroceramica). وهو توجه جامع بين نوع من الطموح الجمالي والتفاؤل التجاري ساهم

في

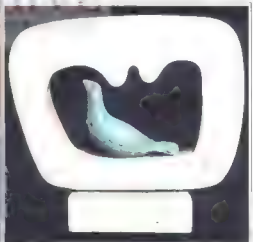
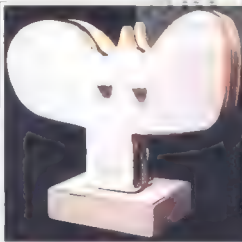
مواد الحرف وتكوينه وهو ما انتهى بهما إلى نقله
في بستي فيه ثمن والحرفي، نعلبه «يستجلب فيه
تحديد أين يبدأ الرسم وأين ينتهي الحرف». وهو
ما ساهم في انكسار «حظب حرفي جديد» على حد
عبارة «روبرت غريديث» (Roberta GRIDDITH)

هذه التحولات التي عرفت نطلعت جديدة
أصوب نحرف فكرًا وممارسة، ساعدت بشكل
كثير على ظهور ما يسمى اليوم بالحرف الفني،
وفتحت المجال لتتنوع طرق وأشكال عصر
الفنان التشكيلي ومنه بدايات تخصص العديد من
الفنانين كمبدعين في الخزف يحملون لقب الفنان
الخزاف. لذلك يُعتبر هذا المنعرج نقطة تحدث فيها
سبب شواغل الفن التشكيلي الحديث في واقع في
وتعبر عن أحد مساحات فيها الحرف من جهة أخرى
حيثما رأى الفنان اهتمامه وهو ما كَوَّن
رصيداً من الأعمال اعبره شواغل على بداية
الحرف في العالم العربي

في تأسيسه في «ألبزولو» (Albisolo)، «توليو
مازوتي» (Tullio Mazzotti) والذي نشر بياناً
بالتعاون مع «ماريتي» (F.T. Marinetti) وعنوانه:
الخزف المستقبلي (Céramica et Aerocéramica)
وذلك في 7 سبتمبر 1938.

و«بابلو بيكاسو» (Pablo Picasso) الذي لم
يكتف بالتصوير على المساحة الخارجية للإناء
على أساس أنها مكان حيادي لترويق بل ذهب
إلى أبعد الحدود في تعامله الإبداعي مع القرض
الحرفي لأحد من الاعتد شكل نحرفه وحجمه
وملمسه وطعمته، وبإيجبه لتكون جميعها عناصر
هامة في بنية الصورة النهائية لعمله الحرفي فقد
قطع مع المساحة بركة مستطيلة، والمكملة إلى
درجه رأى فيها حراف «أبورييس» في أعماله نوعاً
من المدح والتهذيب الفنية

و«جون ميرو» (Joan Miro) توضح
سبعون مع «أربوريس» إلى



معدن كوك

الحرف العربي في بناء وهيكله العمل الخزفي:

ونحن نرصد أهم إبداعات الخزف العربي يستري انتباهنا الحضور المكثف للحرف أو للكتابة العربية في بناء وهيكله العمل الخزفي. ولكن إذا كان قد تردّد سؤال لماذا الحرف العربي أو العلامة الخطية في تصوّر وبناء اللوحة العربية المعاصرة؟ وإذا كانت الإجابات قد أكدت في معظمها على محاولات لتأصيل وتأكيد الهوية الحضارية العربية، فماذا يعني طرح نفس هذه الاهتمامات في الخزف الفني، هل هي تأكيد صريح على إلغاء الحدود بين أشكال التعبير الفني، وهل هذا يعني أنّ الفنان العربي بات على يقين من خلال مقارباته الجديدة أنّ استعادة العلاقات المثبتة بين الكتابة والطين تظلّ ممكناً ليؤلفا شكلاً إبداعياً فيه من التمازج والاندماج؟ وإذا تردّد في الوطن العربي موافق على بعضها في الحرف العربي في علاقته بالعمارة والتأصيل الحضاري، فمما يثير انتباهنا هو ما يشهده في هذه الاختبارات مقصداً لأهمية تلبية وتجاوزها، فما يطرح نفسه هذا السؤال حول حضور الحرف العربي في الخزف المعاصر؟

قد تكون العلاقة بين الحرف العربي واللوحة المستديرة ظاهرة مستحدثة اشتهت فيها عديد التصورات والتجارب الفنية إلى نوع من نفي للحرف العربي عن محيطه اللغوي والتواصلي والجمالي، ولكن يظهر الحرف والكتابة في علاقتهما بالطين ومنه بالخزف في تواصل وتأصيل يشرّع لهذه الاختيارات ويؤكد تجلّدها دون أدنى تكلف

هكذا تبدو الأعمال الخزفية للفنان المصري محمد الشعراوي، ففيها صدى لألواح ومسلّات وشواهد عرقها بدايات الكتابة، حيث يقول يحيى وهيب الجبوري في كتابه الخط والكتابة



سعد شاكر

وكان لهذه المتفكرات التي عرفها الخزف صداها في العالم العربي حيث بدأ يظهر منذ السبعينيات والثمانينات من القرن العشرين جيل من الفنانين الخزّافين في عدد من الأقطار العربية وبدأت بعض معارض* الخزف الفردية والجماعية في الظهور وإن كانت قليلة مقارنة بمعارض التصوير والنحت. «معارض خزّافون» قال عنهم موفق مكي أنهم «تنفّسوا الطين عشقا، ذابوا في مغالته غربا وشرقا، ولمسات أناملهم أنطقوا الطين نطقا».

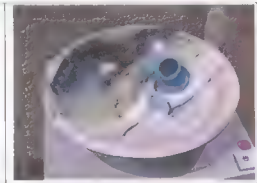
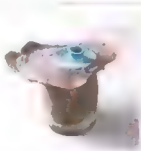
توزيع متفرد لصفائح طينية تمكنت في كل تركيبة من استكشاف حركة الحرف وديناميكية بنيتها ومدى قابليتها للتجدد والتطور. فقد كشف له الطين إمكانات حسن تشكيل وحسن وضع انتفت فيها فواصل التسطير أفقيا وعموديا ليحل محلها إيقاع الفجوات والفراغات التي يحدتها تدوير الحروف أحيانا وترصف الكتل الكتابية وتراصها أحيانا أخرى. وكذلك أضفى صدور الحروف في تنوعات متضادة الارتفاع حركة واسترسالا زادتها لزاجة الطين وتلقائية الفعل عفوية وتعبيرية. تتلاحق الحروف وتتواتر وكأنها صدى أو رجع صدى، تكبر فيه المفردات وتضمر، تظهر وتختفي تقترب وتبتعد لتأخذنا بعيدا في عمق التكوين لتتفكر في معاني النص القدسي وأبعاده ولنفوس في رحم المادة في تردد بين الحقيقة والخيال كأننا نستكشف الرقائق والفجوات في عالمها الميكروسكوبي.

تجسّد محمد الشعراوي في معادلة تقاطع فيها القديم مع الجديد «فنرى عراقة الماضي ولقاء حاضر هذا العنصر عليه» على حدّ عبارة ثروت هكاشة... كما ولّغ الشعراوي الكتابة في أعماله

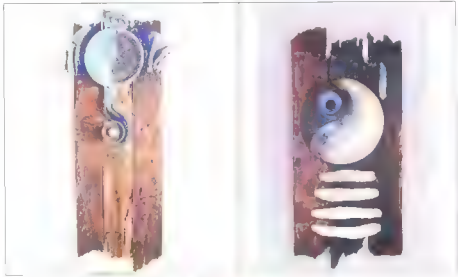
في الحضارة العربية: «كان الطين من أقدم المواد التي اتخذها الإنسان للكتابة، لثيسره ولينه وسهولة الكتابة عليه» ويؤكد أنّ «هذه الحالة كانت منتشرة في العراق عند الأكديين والسومريين والآشوريين. وقد عثر على ألواح كثيرة من الطين مكتوب عليها بالخط المسماري».

هذه المرجعيات تؤكد عراقة هذه الاختيارات الفنية والجمالية وتأصلها شكلا ومضمونا. فقد اختار محمد الشعراوي النصّ القدسي بعد تجارب مع الإناء الخزفي وبالتحديد آيات القرآن الكريم لتكون موضوعا يهيكل أعماله الخزفية معنى ومبنى. تبدو خزفياته في شكل شواهد متصبة. يتميز تكوينها بصريّة صارخة رغم صغر أحجامها حيث لا يتجاوز الارتفاع في معظم الأعمال 60 سم. فيها حضور لشموخ الأهرامات واستحضار للتكوين الطبيعي للجمال التي تأثر كثيرا بتركيبتها الجيولوجي طيلة إقامته باليمن كخبير فنون للمعارض الخارجية.

يعتمد الشعراوي في كتابة نصّه القرآني على



علي جديس



علي العرض

تواصل جديدة مع أواني الخزف وأشكاله المختلفة وهي ما، أخصني تميزاً تفرّدت به مقارنته تشكيميا ورمزياً في معالجة أعماله الخزفية.

لا نستطيع التّكّرر إلى الزّعم المرجعي الذي نهل ولا يزال ينهل منه بن سليمان سواء المتّصل بالتراث التونسي أو العربي أو العالمي فكراً ومنجزاً حيث كان السفر عاملاً أساسياً في إمكانيات التشيع من مشارب ثقافية وفنية مختلفة. ولا نستطيع أن نغفل عن طبيعة تكوينه الجامع بين التصوير المستندي والخزف فهو «الخزاف المعالج للمادة والتشكيلي الذي يعيد عبر «إنشائه الفنية» ابتداءً بلاغة جديدة للرميزات والكتائب-الخطاط الذي يكرم عالم الأشياء بأكمله ما أن يلمسه ببركة العلامات» (2).

غلب على مسار خالد بن سليمان كخزاف البعد التصويري أكثر منه معالجة الطين وتشكيله. فقد

الخزفية وتعالى بها لترقى إلى نهجاتٍ بديعةٍ تجلّى فيها جمال الإيقاع وموسيقى التّوحيب.

أمّا خالد بن سليمان فقد مثّن العلاقة بين الكتابة والخزف وأصلها. كتب وخطّ على الأواني بأنواعها، على القدح والطبق والقنية والمزهريّة والمجزة وعلى اللوح والشاهد والمسلة الأقفية والعمودية والجذث وعلى تكوينات حديثة ومتميزة في مسيرته الإبداعية. كتب لفظ الجلالة (الله، هو) حمداً وشكراً وجمع بين الماء والهواء والتراب والنار أحياناً والحياة والموت والروح أحياناً أخرى. كتب نصوصاً هي أقرب إلى مخطوطات العدول. واختار لها عناوين في غاية التعبير والرمزية فكان الذكر والارتقاء والصعود والكون والاستكشاف.

تحوّل في هذه التجربة الإبداعية إلى أسلوب آخر يستمدّ من خصوصيات التصوير لونا وفعلاً، وحركة الكتابة وانسيابية أثرها ليستكشف لغة

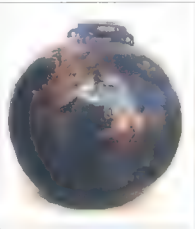
وترديدها بحث في العمق وتطلّع لما هو جوهري. إن كتابات خالد بن سليمان وعلاماته توزع في صلة بمركز يظهر أحيانا بجلاء ويختفي أحيانا أخرى. هو مركز نشوء الأنية وتشكلها، وهو مركز واحد ومتعدّد في قضاء اللوح. تدور حول نقاط الارتكاز هذه وتطوف حركات خطوط دائرية ولولبية وعلامات كتابية تتكوّن وتتحوّل في علاقة تواصلية بين مركز ومحيط، لترسم حالات من الوجد وإيقاعات من الذكر يفصح بها تارة فنرصد صداها في غلظة خطوطها وكثافة ألوانها ومحاولات تخطي حدود حواملها والفيض خارجها. ويكتمها تارة أخرى فتراجع بعيدا في خطوط دقيقة والأوان باهتة وضبابية كأنها ذوبان وانجذاب إلى أعماق دائرة الوجود الكوني. لذلك تبدو الإعادة وإعادة الإعادة في هذه التجربة بمثابة الإعلان عن بدء

حفض وهذا حتى في تحرته الكثير من جهده ومعالجته التشكيلية للخطوط والألوان بينما ظلّ تصميمه لحرفياته وبحره يعتمد في الكثير من الأبعاد على رصيد الأشكال المعروفة والمتداولة سواء في استعمالات الحياة اليومية المعاصرة أو من خلال ما يزخر به تاريخ الخزف من أشكال ذات صلة وثيقة بالكتنة

قد يكون ذلك لكونه يرفض القطيعة مع التراث في مستوى أعماله وفيما يتعلق بهوموم الجمالية وقد يكون كذلك لبحثه المستمر عن امتدادات ممكنة لتقاليد الأوس في الحياة المعاصرة لذلك يختزل تدخّله الفني في فعل من يخطّ بيد رسّام يشحن أغراض الخزف معانٍ وتعابير سعة مضي تكرار نفس الأغراض وفي خطّ ورسم نفس الألفاظ



سليمان درويش



سعد الصدر

الرافدين مادة لصناعة الأواح الكتابية ولكن بشكل يرقى إلى ما يستدعيه الوصل من تحديث وتجديد مستمر حتى من نئين مدى المشاركات الفعالة للمجتمع في التطور الحضاري.

هو ما يري في تكييف الخط مع حدوده وقد إيجابيا على المسيرة الحملية للخط العربي وهو ما أدى إلى ابتكار طريقة أدائية موازية في جماليته لنوع المادة، فإن طارق إبراهيم قد أطلق في جزء من تجربته الإبداعية العنان لتحرر الحرف من العلاقة المتداولة بحوامل وسطوح الأجسام الطينية ليصير هو ذاته الكتلة والتكوين المهيكل للعمل الخزفي.

فهل في هذا التمثلي صدى لما جاء في كتاب الحروفين العرب من إمكانية «استخدام الحرف كحرف مُفرغ من المضمون» ؟ أو هو من قبيل الاتفاق مع شاكر حسن آل سعيد في تعقبه لتطور تاريخ الكتابة العربية «أن الحرف العربي عتصرا رخيفيا ثم تكوينيا في العمل الفني».

شكّن طريقه لصقل النفس وتربيتها على المحمّده كما في الإعداد النفسي والروحي.

تكرار خطّ لفظ الله جلّ جلاله، والمداومة على ذلك هو مرتبة من مراتب قوي في الطريق إلى الحق سبحانه وإيمانه، غايته ترويض النفس والأوتق، وهو ما يسمّى في هذه المفهومها المطلق. وهو ما يسمّى في هذه الأعمال، فرغم حدودها مادّيا تبدو انحرافات متراصة كأن لا حدود لها لتواصل معها وتنخرط في حضرة حال دائم «السمي إلى الله الذي منه وإليه تنتهي الأسباب والمسببات» على حد عبارة مصطفى عبد الرحيم في كتابه الزخرفة في الفن العربي الإسلامي.

تنتقل مع الخزاف العراقي طارق إبراهيم إلى تصور آخر يفتح على القيمة الجمالية للحرف وعلى بعده النحتي الذي يكشف في بنيت إمكانات تركيبية وتعبيرية لا متناهية. فكأن في احتشاده للحرف والطين محاولة توفيق للوصل مع السومريين الذين جدهوا من الصلصال في وادي

التشكيلية الحديثة والمعاصرة، لتجعله من أهم عناصر تشكيل حيز اللوحة أو كتل المنحوتة».

واستعاد الخزّاف الأسس البنائية التي يقوم عليها الحرف للتأكيد على الطابع الحركي والديناميكي للمخط حيث العود إلى مرحلة ما قبل تشكّل الكلمة لينظم تكويناته بطرق في غاية الاختزال. طرق تتجاوب فيها حركة اليد الخاطئة مع يد الخزّاف المطوّعة اللطيفة لتمنّ الحركة بأشكال تستمدّ وقعها في كلتا الحالتين من هندسة روحية.

اختار طارق إبراهيم في عدد من خزفيّاته الحرف في وضع يتعارض مع «حسن وضعه» كأنّه يُعلن أنّ مقارنته ليست اقتطاعاً للحرف أو لحركات من بنية الحرف. وإنما هي كشف عن صور أخرى للحرف في بعد ثلاثي لا يُبصر فيها

وهل في هذا تصوّر للخزّاف-الخطاط كشف لعلاقة تواصل جديدة بين الخزف والكتابة قد تكشف عن البنى الجمالية للحرف وكذلك تفتح أشكال الخزف على التجدّد الممكن ؟

أطلق طارق إبراهيم العنان للبحث والإضافة لتفتّح أشكال الخزف على تكوينات تستمدّ أصولها وشرعيتها من الخط كمعين ملهم لا ينتضب. وبعيدا عن التصرّوات المألوفة في استعمال الخط والكتابة في التكوين والتي تُعنى في جانب كبير منها كما جاء في تعبير عبد الكريم السيد «بالوظيفة الأدائية (المقروءة) والجمالية على حدّ السواء» ، فإنّه اختار الحرف في صورته المنفصلة، التي «يتعدّى فيها كونه مجرد أداة تبليغ ليدخل حسب تعبير بلند الحيدري في مغامرة تغلب عليها الاهتمامات



طارق إبراهيم



عاشق
صم 30
عرض 20
ارتفاع 47



عاشق
صم 40
عرض 30
ارتفاع 76

في علاقة تفاعل، بينه مع عناصر هندسية مرصعة بحروف عربية لاسمائية تعمل اليانقي مع الكتلة في معظم حرفياته بطريقتين مختلفتين. يستعمل الحظ كنصّ يقرأ فيه «الحمد لله رب العالمين» «ألا يذكر الله» «سبحان الله» موجودة في أغلب الأحيان بالكوفي القيرواني. كما يتخطى في جزء من أعماله القراءة ليتواصل مع البنى الديناميكية والجمالية للحرف العربي. ويعتمد في هيكلة ألوانه الخزفية وإنشائها على علاقات تتقاطع فيها خصوصيات الحرف العربي مع الإمكانيات التقنية والتعبيرية للخزف. تتساق الحروف بتلقائية مع لزاجة الطين وطواعيته وترسم في مواضع أخرى في شكل قصحات يطلّ من خلالها سطح اللوح على ما وراءه. أمّا الطلاءات فتتراب بدقّة ومعرفة

الحرف فقط، بل تتلمسه مادةً طينية أو جسماً مطبق برافاً مقوّراً أحياناً ومبسوطاً أحياناً أخرى غليظاً في بعض أجزائه ودقيقاً في أجزاء أخرى. وهي كذلك فرصة نلتف فيها حول هذه الأعمال الخزفية لتخرق أبصارنا وأيدينا بعراغها الذي أضفى على التكوين-الحرف رغم بساطته وقلة عناصره طاقة كامنة تستمدّ تجدد ديناميكيها من تحرر تكوينها وانفتاحه على ما هو حوله.

يقول عفيف بهنسي: إنّ «الحدائث هي الوجه المقابل للقديم، وإنّ لكلّ قديم حديثاً لا بدّ منه وأنّ الارتباط بينهما يحكمه الحدث أو الفعل، وهكذا نتحدّث عن فنّ قديم وحديث، فالحدائث هي إضافة وإبداع». المعنى ذاته نتيته في خزفيات محمد اليانقي وخصوصاً في جزء تحضر فيه الكتابة

والخزف في فضاءات حميمية لا يزال الفنان يسكنها وتسكنه ليصوغها في تكوينات ديناميكية تنبض على وقع فعله التشكيلي والتعبيري. ولكن يتجلى أيضا في ألواح من خلال المادة التصويرية حضور للإمكانات اللامحدودة للفعل خطّ في صوره المختلفة رسما، حفرا، طيا، لفا، ثقبا أو تلصيقا، إمكانات يؤلف فيها بين الكثافة والخفة، بين العمودي والأفقي، بين المغلق والمفتوح، وبين الظاهر والباطن، ليفتح بنى الخط على طاقات إيحائية تتعدى حدود القراءة.

إنّ اختيارات الياقي تؤكد على مدى تشبّعه بتاريخ الخزف وبالتحديد العربي الإسلامي وكذلك

ورعافة حسن كأنها تسجّل في تقابلها أحيانا وتداخلها أحيانا أخرى حضور الحرف في صوره المتنوعة، حيث تصدر في بعض المساحات اللونية إضافة إلى ما يخطه الياقي حركات خطوط أو أنسجة بنائية نتيجة تفاعلات كيميائية أراد لها الفنان أن تكون مادة غنيّة يتكامل فيها الخطي مع التصويري وكذلك مساحة بصرية تتعدّى معها ظاهر الكتابة الشكلاني لتلج إلى قيمة الفعل وديناميكية البنى الجوهرية.

نشعر أمام ألواح الياقي بمدى سخاء مصادرها التراثية، فكانَ في أعماله صدى لإبداعات العمارة حيث تألفت علاقات بنائية جمعت الخطوط العربية



عاشة عيلاني

الافتتاح على آفاق التجريب والاحتفاء بعقوبة الذات
وتعبيرية الأثر.

وفي هذا السياق تطالعنا أعمال الخزّاف العراقي
سعد شاكر بتصوّراته المعاصرة المؤلفة من مشارب فنية
وجمالية متنوّعة. فقد أخذ في نشأته عن رواد الحركة
التشكيلية العراقية أمثال فائق حسن وجواد سليم وغالد
الرحال. واستفاد في بداية الستينات من خبرة «فالتينوس
كارالمبوس» الخزّاف القبرصي الأصل والمعروف بأبي
الخزف العراقي. وكذلك افتتحت أطلاعاته في منتصف
الستينات فترة إقامته بإنجلترا للدراسة والتدريس على
الجماليات الغربية وعلى الخزف الأوروبي، فتعدّدت
مصادر إلهامه وتوسّعت بين الشرقي والغربي.

كثيرة هي أعمال سعد شاكر الخزفية وهو الذي
اختار الخزف كشكل فني للتعبير وتخصّص فيه منذ سنة
1959. فقد استوحى بعضها من «التراث والفلكلور
الشعبي والطلاسم مثل (سمع حيون) و(رأس حيوان)
و(الشمس) وغيرها، وانتهج بعدها أسلوباً خاصاً به
والغنى لخصه الحرية في التكوينات، قال عنها في إحدى
لقاءاته حسب ما ورد في مقال د. محمد علي عنوان:
«يجب أن يكون التشكيل من النوع الذي يمتلك طاقة
كامنة وحيوية عارمة مستقلاً في ذلك عما يمثله في
ظواهره».

هذه الطاقة والحيوية وتجاوز الظاهر تجلّت بشكل
متّبع في أعماله التي ركّز فيها على تمثيل السلام
والتعبير عن الحرية التي كشفت عن بعض مقاربات
وأشكال خزف متّردة أخرجت عناصر بناء الخزفية على
مستوى الفكر والممارسة من حدودها الحصينة.

رسم الطائر على الصحن ومثله في أحجام
وتكوينات خزفية. واختار من الطيور الحمام بأنواعه
والألوان المختلفة لتكون عناصر بناء تتّردّد في معالجاتها
التشكيلية بين التمثيل والتجريد، الحضور والغياب،
البياض والسواد، الملء والفراغ، الطوق والتوق...
فرغم تداول استعمال صورة الحمام للتعبير عن السلام

مدى قدرته على استثمار معارفه العلمية والفنية لصياغة
أسلوب تعبيري متأصل ينم عن معرفة للذات الحضارية
وعن تواصل بناء مع الآخرين.

تتأثّر هذه الاختيارات الفنية الخزفية أصيلة لها من
التفرّد والاختلاف ما يؤهلها للتميّز. فهي نتيجة طبيعية
انتهى فيها فنانون في تعاملهم مع التراث على أنه مخزون
وطاقة خفية في ذات الإنسان وكيانه بها يفكر بها يتحرّك
وبها يعمل ليستمرّ ويتجدّد. فقد تيقّنوا أنّ «التراث
هو اللهب الحي الذي يسري في الكيان والوجدان»
(3). فكأنّ في اللقاء عدد منهم حول أهمية الكتابة
ومنه الخط العربي في علاقته بالعمل الخزفي المعاصر
ومنه بمختلف أشكال التعبير التشكيلي تأكيد على رفض
الانصواء تحت راية «الهوية الواحدة»، والوقوف ضدّ
الترويج لثقافة فنية شاملة يمكن أن تنتهي حتماً إلى
ذوبان كل الثقافات في الثقافة الغربية المسيطرة على حدّ
تعبير هدى الزين في مقالها «الفنان العربي بين الأصالة
والحدائق».

لاحت في النصف الثاني من القرن العشرين إضافة
للمحضور المكثف للكتابة والعلامات الخطية في الخزف
الفني مقاربات جديدة اهتمت بمساءلة المعاصر المعاصرة
للمعمل الخزفي، حيث نمت تجارب إبداعية اتسمت
بالكثير من الجرأة والإثارة وعمّقت مبدأ المخاطرة
في التعامل مع المتداول من أشكال الخزف ومواده
وتقنياته.

الحرية والإنعتاق من الإلزام التقني :

إنّ التغيّرات التي عرفتها مواد وتقنيات وأدوات بناء
العمل الفني الحديث فتحت المجال لضرورة إعادة النظر
في كيفية التعامل مع عناصر العمل الخزفي المعاصر
وأساليب إنتاجه، وهو ما كشف عن مفاهيم جديدة
في علاقة مباشرة بممارسة الخزّاف الشغلة والتحريرة.
فقد مهّدت هذه التصورات الفنية لابتكار أعمال خزفية
تؤمّن لمبادئ الإنعتاق من إلزامات التقنية ولضرورة

والحرية إلا أنّ الموضوع تصوّرًا ومنجزًا يتأتّى في خزفيات سعد شاكّر في غاية التعبير والفرادة.

قد يعود بنا موضوع الحمام إلى عديد نشاطات الإنسان التي توقفت وصورّت وكتبت ونظمت في هذا الشأن حيث كانت الحمامة التي أرسلها سيدنا نوح لتستطلع القرى المجاورة بعد أن أغرق الطوفان الأرض ومن عليها، رمزًا للحياة والأمان والسلام. وللحمام مكانة في الشعر العربي وخصوصًا في شعر محمود درويش حتى غدا عاشقًا لألوان الحمام والحرية والعودة والسلام. وفي الأعمال الخزفية المعاصرة كانت الحمامة واليمامة من أكثر المواضيع التي عالجها «بابلو بيكاسو» والتي كانت رمزًا للحياة حتى أنّ «جون كوكوتو» (Jean Cocteau) كان يرى في «فعل لفت أعناقها بعنا للحياة» وكذلك رمزًا للسلام نال بفضلها «بيكاسو» جائزة عالمية للسلام.

يجمع في خزفياته بين صور الحمامة في سكوبها وحركتها فيعمد في جزء من التكوين إلى تشبيهها في هيئة طائر ساكن يحط في مكان مغلق ومفتوح يتطلع بعين دائمة الحركة إلى خارج الحدود التي تحيطه ورميًا تأسره. ويعمد في جزء آخر من التكوين وبطريقة في غاية التبسيط والتجريد إلى تصوّر الحمامة في حركة طيراتها وتحليقها بأجنحة مفتوحة وطيقة. يزاوج في هذا التصرّف بين حضور الحمامة وغيابها كأنه يطلق أجنحتها من خلال فراغ يحضرها وغيبتها في ذات الحين ليظل هذا الصغير على عالم فيسبح لحدود له.

ويتجلى مفهوم الحرية في أعماله خارج الحضور المباشر وغير المباشر للحمامة خصوصًا في مستويات التصرّف الجديد لمواد بناء خزفياته والبحث في إمكاناتها التعبيرية تشكيليًا وجماليًا، حيث لا يتردّد في المزاوجة بين خامات الطين وأسلاك الحديد كأنما يخالط بالمتقن عليه في بنائية العمل الخزفي. ففي الجمع بين المستوي والخط وفي اعتلاء الأسلاك بوقع تركيبها الديناميكي الكتلة الثابتة في الأسفل تطلّع إلى أفاق أرحب تفتح حدود الخزف الفني على مجالات تعبير تشكيلي أخرى

ليتقاطع الخزفي بالنحتي بمفهومه المعاصر. وهو ما تقول عنه مي مظفر في قراءتها لأعمال سعد شاكّر «يمكن أن تعد أعماله نموذجًا للزواج بين النحت والخزف. ففي الوقت الذي يقدم فيه الفنان شكلًا منحوتًا، فإن عمله هذا لا يتبرأ من انتمائه لفن الخزف، بما يتجلى في مظهره من إتقان ومهارة في الصقل والتزيحج».

تكشف أعمال سعد شاكّر استفادته من راهن الفن التشكيلي واهتماماته فكريًا وفعلًا، فقد ساعدته التصورات الجديدة على تحقيق شخصية مميزة لفن الخزف المعاصر في العراق، حيث تعامل مع الخزف وتقنياته على أساس إمكانية تعديلها وتطويرها وهو التصرّف الذي يتجاوب مع النشاط الإنساني الخلاق، والذي تجلّى فيه الخزف «كقوة حية» يمكن أن تنقل وتتأثر وتتفاعل مع أشكال وتقنيات تعبير أخرى تحسب بعضها البعض يعتبرها «هنري فوسيون» «كظواهر للالتقاء والتبادل».

إنّ هذه التصرّفات المعاصرة في علاقتها بالعملية الإبداعية في تجربة سعد شاكّر هي توق لأن لا تكون في العملية الإبداعية وفي طرق التعامل مع أشكالها وتقنياتها برمجة، إذ في «البرمجة» لا تساهم التقنية حقيقة في تطوير الفن ولكن في وهنه وسلبه. ففي تجميع خامات وطرق عمل مختلفة وفي تضمين أشياء من أسلاك حديد في حوزتنا هو جزء من التوق لهذه الحرية التي ناشدها سعد شاكّر وفي تخطي الوصفات الجاهزة أو شبه الجاهزة التي نستعملها ونعيد استعمالها كلما دعت الحاجة، تأكيد أيضًا على البعد التحريري الذي يعارض فيه الفنّ مع الميكانيكي والخامد المتبدّد على حدّ تعبير «روني باسرون».

وفي إطار التحديث المتواصل في الخزف الفني العربي المعاصر تتأتى تجربة الصان الكويتي علي العوض وكلّها تطلّع لتجديد أشكال الخزف ومحاولات الكشف عن قيم تعبيرية وأبعاد دلالية ترقى بالإثاء الخزفي إلى مولد الأفكار ومفاهيم. تشكّل تصوّر الخزف على وجود جدلي لا يستقرّ، يحركه الهدم والبناء. هدم تتمرّد فيه

الدات على المتعارف عليه وعلى المعياري، وتراهن على ساء مصب آخر للعمل الخزفي المعاصر ترتفع فيه الآنية عن هدف المنفعة المباشرة وتترق ليكون الخزف كشكل فني وتعبيري من الأنشطة المتضمنة في غاياتها للتأمل.

تبنّي أعمال علي العوض على محاولات فني الصورة الثابتة للخزفية وتفكيكها وفق منهج جدلي، حيوي التجدد، قائم على ضرب من التوتر الذي تتناسق فيه الأضداد.

ويتحلى تفعيله لمبدأ المتضادات أو المزوجة بين المتناقضات في أحد الحوارات التي صرح فيها بمناسبة معرض الخزف الذي أقامه في قاعة بوشيري للفنون بمنطقة السالمية بالكويت، حيث قال أنه «يسعى من خلال الطين وأفران الخزف للتعبير عن قصص مروية وروايات فخارية وملاحم خزفية أبطالها يحيون بنار الأفران ويموتون بمائها» وأضاف أنّ الحياة والموت والسعادة والحزن والنور والظلام والأرض والسما هي ثنائيات متناقضة يستمد منها أفكار الكثير من أعماله، منها صراع المشاع ونضج الحياة ومن الأرض.

يبحث علي العوض من خلال خزفياته التي يعثر عليها عن إمكانية الحياة بالنار والموت بالماء عن معادلات صعبة تنبجس فيها خزفياته في صور مفارقة يتقاطع فيها المألوف بغير المألوف في مستويات التكوين والعرض على حدّ السواء.

يجمع في أعماله الطين كشكل لا يخرج عن المتفق عليه بأنواعها من البحث الجاد ومن رهاقة الحزن مع فوهة عتيق قتيبة أو قارورة بلون يتقابل مع طلاء الطين كأنه يفتح بذلك حدود المستوي على أعماقه الكامنة أو كأنه يريد عن قصد أن ينه ومنه أن يبحث في المتلقي القلق ليشاغل عن معنى ذلك ودلالاته وليرتقى به إلى منصب المتلقي الفاعل. كذلك يتقاطع الحجم والمستوي في بعض أعماله الأخرى وهو ما يساعد الخزفية الخروج عن حدود حجمها لتبدو بذلك وكأنها تكبر رغم صغرها وكذلك كأنّ في وجود المستوي دعوة

لتنوع زوايا القراءة والتأمل وكذلك إشارة إلى إمكانية إلغاء بعض أجزاء العمل واختزاله خاصة عند النظر إليه من الأعلى حيث يتحوّل الجسم الخزفي المنتصب قائما إلى شكل يتسطح ويتشتر أقفا.

كذلك يجمع علي العوض الخزف بخامات أخرى، من ذلك الحديد واليلاستيك والأكريليك والخشب. ففي عملية التجميع تستوقفنا مجموعة من الأعمال فيها من الجرأة ومن روح المغامرة والاكتشاف، حيث لا يتردد الفنان في تثبيت الآنية على حامل خشبي تُعرض على الجدار كما تعرض اللوحة. وهو ما يعيد إلى أذهاننا أعمال فنان الواقعية الجديدة «دانيال سبورتي» (Daniel Spoerri) «اللوحات الفخاخ» والتي تتحوّل فيها الأواني وأغراض من اليومي إلى عناصر لبناء اللوحة والتي يساهم عرضها على الجدار في تغيير الصورة المألوفة. في نفس التوجه تكشف عملية التركيب والعرض للآنية الخزفية في عمل علي العوض عن إمكانية إثراء وربطها بتفسير طرق إدراكنا لما هو حولنا ولما نوارثه، وهو ما يمكن أن تتجدد عبره الأشكال والأساليب ولا يكون ذلك إلا بمقدار كبير من الجرأة والمخاطرة. ففي بيان المستقبلّي أعلن «برتشيني» أن النحت يجب أن يجعل الأشياء تحيا... ولا يكون ذلك إلا بانقلاب كلي حيث يقول: «لنعلن الإلغاء المطلق والكليّ للخطّ المستهي والمنحوتة المغلفة ولنفتح الصورة ونغلقها على سعة المحيط». فقد ساعد الجمع بين المتناقضات في هذه الأعمال على القطع مع «الخزفية المغلفة» لنتفتح من خلال علاقات بنائية فيها من التصادم ومن التناقص على رحابة أكبر وكشف كذلك على مستوى الفعل والتصوّر سلوك فنان لا يخاف ركوب الخطر، فأن تخاطر يعني أن تكون قادرا على القطع. والمخاطرة في الفن تعني ما يقطع. وتعتبر من المبادئ التي تقوم عليها الممارسات الإبداعية للفنانين الطلائعيين. فإن أعمال في الفنون التشكيلية، يعني أن أكون أمام نوع من غياب بنية معيّنة... ومن غياب المواضيع العتيبة على حدّ تعبير «ميشال سيكار» (Michel SICARD) في مقاله

إن المعرفة الحاذقة للمواد في بناء العمل الفني عامة وفهم التركيبة الكيميائية للطين وخصائصه الفيزيائية خاصة، والإلمام كذلك بأهم مواد تعديلها وتقنياتها وغاياتها، هو ضرورة حتمتها التطورات العلمية والتوجهات الفنية، وهو أيضا كشف وتثمين للقيم التي تختزنها المواد ومنها الخامات لتكون في مرتبة «الخامة الملك» كما صنفها «روني باسرون» حيث يذهب إلى تحديد ثلاث درجات في إنشائية الخامة، منها «الخامة المستغلة» و«الخامة المستقلة نسبيا» و«الخامة الملك».

في هذا السياق تستوقفنا تجارب عربية عريقة نبداها بالخزف المصري سعيد الصدر الملقب بأبي الخزف الحديث ويراود فن الآنية. نهل هذا الفنان من مشارب فنية وجمالية متنوعة انبهر فيها بالخزف الاسلامي ويسمى الفنان المسلم الذي تغلب على مادته المادة واكتشف أيضا كيف تحوّل الطين بين يدي الخزاف المسلم إلى ذهب وفضة ونحاس وبرونز حين كساها بألوان معدنية كما عبّر عن ذلك د. أحمد الأيحر. وكان لدراسته سنة 1929 بمعهد «كامبرول» بلندن أثرها البالغ على الخزف العلمي والفني وكان ترده على ورشة الخزاف الإنجليزي «برنارد ليتش» بمثابة الترخّص الهام الذي وسّع معارفه وكثف تجاربه. لذلك كان تعامله مع الطلاء ومواده تعاملًا حداثيًا، تجاوز فيه اللون في العمل الخزفي حدود الكسوة البزاقة التي عُرفت كمهاد يتمظهر في شكل غشاء سطحيّ عاتم وملوّن يستعمل عادة لكساء الخزفية لغايات نغمية وجمالية، ليكون اللون مادة يمكن تفعيلها وغاية في ذاته ليلقي مع ما ذهب إليه «جون دي بوفاي»، أن «لا وجود لألوان باتم معنى الكلمة، ولكن هناك مواد ملونة». معنى ذلك أنه تعامل مع اللون بعيدا عن كونه قشرة بزاقة مل خامة طيعة ومتحوّلة تزخر بالخصائص والكيفيات الفيزيائية، أو بمثابة المعجبة التي يشدّنا إضافة إلى بريقها، ملاسها وأحيانا روائح ألوانها.

ولكن الوقوف عند اللون ومواده وقيمه التعبيرية في الخزف المعاصر تميّز بشكل أكبر في تجربة الفنان

(*Risque et provocation dans la peinture Cobra*) فالجمع بين ما لا يجتمع عادة وعرض الأغراض في مواضع عرض غير مواضعها هي مخاطرة يرتقي فيها علي الموضع إلى مستوى الفنان الذي قال عنه «دانيال بستون» (Daniel PISTONE) في مقاله (Au risque de l'interdisciplinarité) «فنان يبحث بلا نهاية، خدعة التوقّع ويعاكس ويستغفر، ويستعمل أصداد المعايير، يفرّق أو يبرّز، يخلط الطرق التعبيرية: حرف وتصوير، ونحت وسينما، يتلاعب بدون انقطاع بتعدّد المعاني اللامتناهية للكلمة الواحدة، مبيتا مرة أخرى أنّ الفنّ ليس إلاّ مناهة شاسعة أين لا نعدو أن تكون أيّ بوصلة سوى مؤقتة».

المادة وطاقاتها الكامنة :

ويتعامل عدد من المبدعين الخزافين العرب مع المادة في تصوّر خزفيّاتهم وبنائها على أساس أنّها «تكثر لا نهائيّ للظواهر الموجودة، وعلى كونها قوام جميع الخواص والعلاقات والتفاعلات وشكل الحركة المختلفة». معنى ذلك أنّ المادة في مفهومهم هي أبعد من كونها شيئا جامداً تحيرّ قابل للتحوّل خارج أشكاله العتيقة الموجودة. وهو ما يتأكّد مع تطوّر العلوم والتّكنيات وتطوّر فعل الإنسان النشط في المواد الطبيعية والذي يتخطى تسخيرها كوسيط لتمثيل العالم الموضوعي وعكسه فحسب، بل يتكوه بطرقه المتميّزة.

إنّ هذه الاهتمامات الحديثة والمعاصرة بحثت عن الدور الحقيقي للمادة في تكوين العمل الفني فتعاملت معها كونها طاقة مؤلّدة على الفنان دراسة نبتها من أجل معرفة درجة صلابتها وطريقة استجابتها لشتّى المؤثرات الطبيعية وكذلك الاصطناعية للكشف عن الكيفيات الكامنة في صميمها. وهو ما صار فيه «مصدر الأحياء التشكيليّ المعاصر قائما على حدّ تعبير «بيار فرنكستال» على هجرة المبدأ الذي يعتبر المادة شيئا جامدا، فالفنان يخترع المادة التي يحتاجها لتعابير».

المصري نبيل درويش الذي تخرج من كلية الفنون التطبيقية بحلول وتلمذ على يدي سعيد الصلح في ورشته التي أنشأها في القسطة كمؤسسة من مؤسسات وزارة الثقافة باسم «مركز الخزف».

ركّز بشكل كبير في أعماله الخزفية على دراسة الخامات المحلية وإمكانية الحصول على أجسام خزفية سوداء تنتج في درجات حرارة عالية. وأضاف إلى ذلك أسلوبه المعتمد على خلط الأليان الملوّنة واستعمالها في تكوين خزفياته وهيكلة رسوماتها. وقد أشاد د. نعيم عطية في مقاله القيم الجمالية والإنسانية في العطاء الخزفي لنبيل درويش بمقارنته وبطرقه الجديدة في استعمال المادة الطينية وكيفية تلوينها، حيث كتب أنّ «الرسوم التي تراها على سطحها الخزفي ليست رسوما ظاهرية مدوّنة بالفراشة، بل هي رسوم أصبحت من صميم جسم العمل الخزفي. فإذا أخرجت مقطعا في الإناء ستجد هذا اللون وهذا الخط وأصلين إلى الوجه المقابل للجسم أي أنّ الخط الملوّن ليس رسما على واجهته الخارجية فحسب بل هو من ذات الطينة الخزفية.» أكيد أن هذا الخلط بين أليان مختلفة يتطلب معرفة دقيقة بالتراكيب الكيميائية والخصائص الفيزيائية للأليان وقدرة على الجمع بينها والتحكم في نسب انكماشها، ولكنه يكشف كذلك عن تصوّر خاص ومعالجة متميّزة للون ومنه للفعل صوّر في واقع فني آخر. فكأنّ في طريقة نبيل درويش التعبير تأكيداً على رحابة التصوير، إذ لا يمكن حصره وتحديدته في التصوير المسندي بالأساس، وإنّما هو الفعل الذي نعي ونعيش فيه قيمة اللون في أيّ شكل فني، إذ يقول «روني باسرون» أنّه «مع اللون نتلمس (سواء كان ذلك التدخل في النحت أو في الفنون الزخرفية أو في المعمار) واحدة من الكيفيات الخصوصية للتصوير».

إذا كان التصوير في علاقته باللوح في تصوّر «روني باسرون»، أسلوباً لا يقف عند تغطية مساحة بمادة مبلّلة أو دهنيّة، وليس استعمالاً لقشرة تخفي وتمتنح المساحة مظهراً آخر، وإنّما هو فعل أرحب من

ذلك، حيث يمكن أن يتطوّر ويمكن أن يأخذ بعض الطرق من التقنيات القريبة منه. فالأثر التصويري يمكن أن يكون بالاستغناء عن الفراشة مثلاً وذلك بانسياب المادة مباشرة أو بالدك أو بالطّي. إنّ ذات التصوّر الذي انتهجه نبيل درويش في تعامله مع خاماته الملوّنة لتكون الأليان مادة طينية بين يديه يرى خصائصها البصرية الظاهرة ويلج إلى أعماقها لاختبار مدى متّنها وتمنّعها وللكشف عن الكيفيات الكامنة التي تحكمها.

إنّ في هذه الطرق محاولات لتفعيل اللون وتثمينه في سياق إنشاء العمل الخزفي وكذلك محاولات توافقة تكشف أنّ استعمال اللون في تجربة نبيل درويش يتعدّى حدود الصيغ ليرتقي إلى فعل للتصوير بمعناه المعاصر. وهي كذلك أسلوب تنبّج فيه عناصر بناء جسم الخزفية وتهيكل من الداخل إذ تتفاعل الخامات سواء في تحاورها أو في خلطها وتمازجها في علاقة بطرق (فردية - لا احترازا) أحياناً والأكسدة أحياناً أخرى) ومدرجات حراريّة، لتنتج تصدّعات وتشقّقات على سطح الخزفية لم تأت نتيجة رسوم مُعدّة مسبقاً.

فإنّ التجربة الخزفية محاولة لمواجهة تنصّرات البند والوصفات الجاهزة والتي لا تزال تفصل في سياق العمل الخزفي بين تقنيات التشكيل بالطين وتقنيات الطلاء سواء البطانة أو المينا. وكأنّها أيضاً إلقاء للانفصال شبه الأزلي بين الشكل واللون وهو ما يمكن أن تنبّج في أعماله، حيث يظهر في بعض الخزفيات نوع من التناثر والتماهي بين العناصر النباتية المملّلة والجسم الخزفي فإضافة إلى ما أنتجته هذه العناصر من تفاعلات تشدّد ألوانها وملامسها إلى الكيفيات الكامنة في تراكيبها الباطنة، فإنّها تتجلى كذلك في تنوّعات رقيقة توحي أشكالها وخطوطها المناسبة في أعلى الخزفية بزهرة رملية وكأنّها صدى لجملة من تداخلات الخامات الممزوجة وصداماتها.

تعتبر رهنات نبيل درويش في غاية الأهمية وتظل مقارنته تنطق بمدى صدقه وتعلقه بالخزف، إلّا أنّه بقدر ما أولى المادة قيمة وتناولاً جديداً في أعماله، فإنّ

الإيقاف في جزء كبير من تجربته على شكل الخزفية في صورتها التي لم تبعد عن المؤلف ربما لم يرق إلى مستوى التصورات المتحررة والاكتشافات التي انتهى إليها في بحثه حول الخامات وطرق الإقفاخ والتي تعتبر مكسبا لفن الخزف العربي.

الخيالي وأرقى مراتب النقاء :

ناشدت عديد مقاربات الخزف الفني العربي المعاصر التحزّر بفهمه العميق فمثل البعض بطرق مباشرة وغير مباشرة الطائر كرمز للحرية والسلام، وتعامل البعض الآخر في مستويات التصوّر والممارسة مع العناصر المادية للعمل الخزفي بطرق فيها تجاوز للمواد المتعارف عليها وتخط للتقنيات، وتجلّى التحزّر بشكل فيه من التفرد والتميّز في أعمال الفنان الخزاف الهاشمي الجمل حيث انفتح على عوالم جميلة أطلق فيها العنان لخياله لتجسيد قدراته الكامنة ورغباته الحالية.

يظهر في أعمال الهاشمي الجمل وخصوصا في ألوانه الخزفية بعض عناصر العمارة القبطية الإسلامية وتظهر أيضا عناصر أخرى مستمدة من العلامات والرموز التي يزخر بها الموروث البصري التونسي، ولكن يشكك إلى أعماله شيء من العفوية ومن عدم التكلف وهو ما عبّر عنه الحبيب بيده في أحد مقالاته حيث قرأ في أعمال الجمل «عفوية فائقة وبحثا عن البسيط الصعب والسهل الممتنع».

هذه العفوية والبساطة والصفاء تشكّل بعدا خياليا في أعمال الهاشمي الجمل وتكشف كذلك مدى قدرته الفائقة على «استقبال صور الأشياء المحسوسة حوله والتصرّف فيها بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص حتى تشكّل في نظام جديد وفي علاقات لم توجد من قبل».

تبدو الألوام أمانا حقيقة وليست خيالا، ولكن أشكالها أحيانا وخصوصية عناصر بنائها وعلاقات تنظيمها وتوزيعها هي التي تحيلنا عند محاولات

التأليف بينها إلى الوقوف ولو لقليل من الزمن عند عوالم الهاشمي الجمل الخيالية.. فرغم قلّة أشكال بناء اللوح ومستوياته إلا أنّ اختياراته اللونية المتميّزة بقائها وصفائها تستدعيننا لتدخل إلى مساحات شاسعة ورحبة لم نبصرها سابقا ولم نطأها. تتكرّر هذه الصيغ البنائية في أعماله، حيث تردّد فيها النقاط والخطوط والأشكال المائلة فوق سطح اللوح والنوّاعة الولوج إلى أعماقه تحزّرها طاقات تستمدّ ديناميكيّتها من تلاحق خطوط كأنّها وجدت للربط بين جزء وجزء آخر أو بين ما هو مفتوح وما هو مطوّق، فالخط الأسود في غاية الدقة والمحيط بالساحة اللونية الزرقاء والمفتّح على الخارج والطوق المكتمل والمفتّح على الداخل من خلال زاوية رسمت مثلثا أبيض انتشرت داخله نقاط أو بقع سوداء هي علاقات تحزّك المشاهد في اتجاه يُغادر فيه السطح ليح في عمق مساحة المربع العلوي الداكن. تُظهر النقاط بتقابلها مع البياض الناصع أين رسمت ومع ما تبقى من لون المربع الداكن رأس السهم الذي يوجّه التكوين ويحرّكه ولكنها لا تمثّل قمتة أو مركزا فنيّا وتُلوّف عندها بقدر ما تمنحنا الفرصة لتتصوّر لها لونا هذه العتمة وهذا الغموض الذي يخفيه ما تبقى من الفرع، فكأنّ الفنان يكشف عمدا الستار عن البعض من أسرار تكويناته ويترك لنا حرية تصوّر واستكشاف ما تبقى في أعماله مستغلقا ومغلّقا.

تتجلّى جدلية الكشف والإخفاء في أعمال الهاشمي الجمل بطرق شتى، ففي ألوان أخرى تزيد المعالجة المتميّزة للمادة الجانب البنائي تعبيرية وجمالا. فقد عُرف الجمل بالبحث الجاد في خاماته ويتطلّعه الدائم لطبقة معبّرة لا طبية مُسَخّرة. يعتمد في ميكلّة لوحه على خطوط طبية موازية للسطح ومرتفعة عنه وهو ما يفتح المجال لفراغ يمكن أن يكشف في علاقة بالمكان وبالمتلقي حركة دائبة لهذا الجزء من التكوين رغم ثباته. بينما تغطي الصفائح الطينية المطعّمة بخامات أخرى والمتفاعلة مع رهافة الطلاء ونفاته جزءا نائتا ومغلّقا نسبيا، حيث يتّج عن الخلط ملمس كأنما تتجسّ منه

حُبيبات في شكل ما لا نهاية من نقاط تعكس ما هو كامر بأحشائها. وهو ما ندركه فعلا عبر فجوات أو فرجات في اتجاه الطول كأنها الدعوة لنظّل من خلالها إلى ما بجوفها. هي أساليب يصل فيها الهاشمي الجمل إلى جعل الخطوط والمساحات رغم صغرهما كبيرة ورغم ضيقها فسيحة ورغم حدودها لا محدودة يمكن أن نعبّر معها إلى حقائق كامنة وراء الظواهر والمحسوسات وإلى عوالمه الملفزة وربما المجهولة.

اليومي بأسلوب تعبيرّي ساخر :

تزوّعت أعمال عائشة الفيلالي الخزفية وتفرّدت تصوّرا ومتجزا. فقد أظهرت في عديد معارضها جرأة في التعامل مع مواضيع الخزف ومخاطرة بأشكاله التقليدية مُعتمدة في كلّ مرحلة من تجربتها الإبداعية ما يُسميه محمد سبيلا في دراسته لعلاقة الحدادة والتقليد، مبدأ الاكتساح التدريجي الذي يصدّم فيه الجديد التقليدي ويفكّكه إلى أن يرفع عنه الصورة القدسية.

إعتمدت عائشة الفيلالي في تصوّراتها على «مشاهد مقتبسة من الحياة اليومية» للمجتمع التونسي» فأثارت قضايا تتصل بطوق مباشرة وغير مباشرة بالإنسان في علاقة بمشاغله الراهنة. وتفرّدت في صياغة أشكالها بجنس تعبيرّي ساخر ارتأت من ورائه زعزعة الخطاب التشكيلي الملفوف بكلّ أنواع المجاملة والمجارة للساند وهو ما جعل أعمالها الخزفية شكلا صارخا رغم صمته، يحاول جاهدا كشف المستور والإفصاح عن المسكوت عنه.

تباغت أعمال عائشة الفيلالي فهم المتلقّي وترك إدراكه وتحذّث بصمتها المتكلّم لثيرة بخطاب بصري، ذهني توعوي، علّما تحرّك فيه جرأة التساؤل. فرغم ظاهرها الصامت إلا أنّها تطلّ غنية بالأهداف والرهانات الجادة. قد يكون في عفويتها الإنشائية وبساطتها إحالة إلى «الفن الخام» لما في هذا التوجه من عدم امتثال لقواعد الأكاديمي، أو ربما «لما توخّته من جانب

الاقتصاد الفنّي، حيث لم تسرف في إنقال الأسلوب بالمحتسّات والتزييق» حسب تعبير مصطفى الفيلالي أو لما يبدو في مواضيعها من بساطة في تصوير اليومي المعيش أو لوضاعة الخامات المستعملة أو للطريقة التي تتعالج بها فنيا وخزفيا، إلّا أنّ في نوعية أعمالها ومقارباتها «سلالة من طين» (mémotre de terre) و«الهموم الجامدة» (personnage en terre, fer, bois et or) و«الوجوه التحتية» (portraits en dessous) و«المسير القظيخ» (le parcours monstrueux) تفرّد وتميّز يؤكّد أنّها من الغلائل الذين تفتّحوا منذ زمن لتماثل اهتمامات الفن التشكيلي التونسي والعربي بشكل عام، تماثل انتهى إلى نخمة من المقاربات المتشابهة والمتكرّرة والموشوطة بنوع من الوقار والرفعة عن الواقع قابلتها الفيلالي بأعمال ساخرة أفردت فيها نصيبا كبيرا للبيئة الاجتماعية التونسية.

ففي أعمالها «الهموم الجامدة» أرادت التلميح والتصرّح لما عثرت عنها «بالأطوار» كحالة شبه عامة تُحدّد الإنسان ليبلّد إلى درجة التحجر. إنسان بلا هموم، الإنسان التيطلعت اهتماماته وشواغله.

الهموم وهي جمّع الهمّ وتعني ما يشغل النفس وأوّل العريمة هموم روي اللسان العربي نقول أيضا الهمة وهي ما همّ به الإنسان من أمر ليفعله وتتطوي في معانيها على العزم القوي، وجمعها الهمم. وارتبطت الهموم في علم التصوّف في باب الجمع والتفرقة بصفات المتصوّف. وأوّل الجمع هو جمع الهمة وهو أن تكون الهموم كلها همّا واحدا وهي إذا حال من المجاهدة يعيشها المتصوّف ويتخلّق بها. والهموم عند الإمام الشافعي هي حال من الفلق يجب أن لا تكثرث ولا نعبأ بها بل يذهب إلى حدّ طلب درثها عن النفس فحملها هو من قبيل الجنون. وتفيد الهموم في هذه الصور انشغال النفس بأفكار واهتمامات نريد تحقيقها. ولكن عندما يرد لفظ الهموم مقرونا بصفة الجمود على غرار «الهموم الجامدة»، فإنّ عبارات الإرادة والعزم يصيبها الشلل كما عبّرت عن ذلك منحوتات عائشة الفيلالي.

لنعيش ما يحدث كما لو كان قد حدث أو كما أنه سوف يحدث في المستقبل البعيد وهو أسلوب تتعامل فيه الفنانة مع الراهن ومنه مع الزمان تشكليا ليكون بمثابة المعيار والشاهد والمادة الممكنة تطويعها حسب رؤية ناقدة وتوافقة لاستعادة الزمان واستبقائه.

لم تقلع عائشة الفيلالي عن الواقع ولم تحاول أن ترتفع به إلى قمة المثالية ولم تكن ترى الجمال كأنثا في الأشياء الحميلة وإنما أرادت أن تخرج بأعمالها تصورا ومنجزا عن «الجبرية الجمالية لتقتبس آيات الحسن من الواقع... وتستخرج من المبتذل المعهود دلالات الحياة النابضة» كما عبّر عن ذلك مصطفى الفيلالي في كتاب «سلالة من طين».

لا تبتعد هذه الإبداعات الخزفية في جوهرها عن اختيارات وتوجهات الفن التشكيلي العربي المعاصر. ففيها محاولات لفهم الذات، ونضج وتوق لمعرفة الآخر وتقصّ ويبحث دقيق في العلاقات الممكنة بين ما هو والد وأشكاله الفنية وما هو كائن فينا سواء في علاقة تراثها الجميل أو الواقعا الراهن.

ولكن السؤال المطروح اليوم هل يستطيع العمل الخزفي كآثر فني أن يمتن علاقات تواصل مع الجمهور العربي بشكل ربما يقلل حجم الهوة التي تفصله، أو ربما يرفع مستويات الإقبال والفهم والتلقي خاصة أنّ الخزف أكثر تجذرا في تراثنا وذاكرتنا من التصوير المسندي والنحت؟

وهل استطعنا أن نحقق للخزف الفني إمكانيات تفوّده دون أن نسقطه في ما يذهب إليه الكثيرون اليوم من خزف نحوي أو ما شابه ذلك من الأشكال والنسبيات التي تجعل الخزف كأنما هو في حاجة إلى سند يتكئ عليه أو إلى أب يمسك بيده ليشق طريقه؟

فقد مثلت الأعمال شخوصا يحضر منها بشكل تمثيلي الوجه بينما يحلّ محلّ بقية عناصر الجسد وأطرافه أشياء وأغراض في غاية القدم والتلف. وجوه مغموضة الأعين، لا يريق لها ولا أفق ترتقبه. تبدو جميعها حزينة متسكرة بأعواد حديد ويقايا خشب متآكل ومع ذلك لا تحرك ساكنا ولا تتطلع للنجاة من هذا الوضع المتردي. ويتجلى هذا الخمول وهذه البلادة في الطريقة التصويرية التي عمدت فيها الفنانة إلى إفراغ الرؤوس لا لضرورات تقنية وإنما لتعلن صراحة أنها رؤوس خاوية أو أنها رؤوس أوعية محشوة بما هو بالقديم وبما نفذ استعماله. كأن هذه المجسمات تصوير لمن هو موجود دون أن يعيش اليومي، دون أن يكون له حاضر أو مستقبل. فكل الرؤوس رغم وجودها المادي تبدو كأنها اختارت من خلال طمس حواس توصلها أن تعزل عن العالم الخارجي وتتغلّق.

ولكن لماذا هذا الانغلاق وهذه العزلة ولماذا تتجسّد الهموم والاهتمامات ومتى يكون ذلك؟ هل في تجسّد الهموم نوع من الرفض لمشاركة الآخرين؟ ألا يكون فيها رفض لمشاركة أغلبية شعارها «الإنباغ بدل العرا» الإبداع؟

إنّ في أعمال عائشة الفيلالي أكثر من إشارة تتعدّى مستوى التهمك المبتذل والإضحاك السخيف. فهي رسائل بصرية مشفرة تسخر وتفضح وهو ما نكتشفه باستمرار من معرض إلى آخر، حيث يتأكد ذلك أيضا في ما اختارت له عنوان «المسير الفظيح» (le parcours monstrueux). ففي أعمالها «الكائنات الناقصة وغير السوية» تشخص واقعا أقصيت فيه هذه الكائنات في ظل مجتمع يسوده نموذج وحيد لا حركة فيه إلا للأفراد المبرمجين حسب الصورة المعيار المسموح بها. وتسافر بنا إلى المستقبل لللاحق الخفاء ونستكشفه

- 1) أسعد مرابي، ملحبة والعالية في الصون التشكيلية، مقال صادر في كتاب تداخل النظرات من فن الهوية إلى هوية الفن، إعداد د يوسف عابدي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة، الطبعة الأولى 2002، ص، 69.
- 2) علي المواتي، خالد بن سليمان، دار الصون المركز الثقافي الدولي بالحمامات، جافني 1990، ص 3.
- 3) محمد رضا النوي، حديث في الهوية عن الأمة والتراث، التعاقدية العمالية للطباعة والنشر الحلي الصناعي مدغشقر صفاقس، 1990، ص، 47.
- 4) هدى الرين، الفنان العربي بين الأصالة والحداثة، صادر في كتاب تداخل النظرات من فن الهوية إلى هوية الفن، إعداد د يوسف عابدي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة، الطبعة الأولى 2002، ص، 77.
- 5) عائشة الغيلالي، سلافة من طين، الفن العربي مصطفى الغيلالي، دار الشريم، الثلاثي الرابع 1997 توس (* اعتبر علي المواتي في كتابه الفن الحديث في توس أن الساحة الفنية سجلت بداية من الثمانينات مشاركات الحرف العتيق ضمن معارض القنون التشكيلية، حيث اجتمعت سنة 1981 معرض جميع هابن خرايين من توس وكتوليا (رضا بن عرب والهاشمي الحمل ومحمد اليانقي ورافائيل رورس) بمرکز الفن الحلي بمدينة توس بمناسبة تدشين الخط الحوي توس برشلونة كما نظم خالد بن سليمان في جوان 1982 برواق لتصوير معرضا شخصيا حصص دوا منه للخرب الفني واقتربت عائشة الغيلالي في السنة الموالية، أي سنة 1984، معرض برواق الأخير حب عرب «پورپوريه» (Portraits) وهي سلسلة بحوث من ألغين المعجور وفي نهاية شهر حاسي 1987 بحصص برواق التصوير معرض فن لتصميم بأشكال حرة بمشاركة خالد بن سليمان وفورن ششوي وروضة عيثة وماري ايلان شوبر وعبي الطرابلسي وعدد الجميد بودن والهاشمي الجمل
- 6) بدأت أولى إبداعات الحرف المصون يظهر وتنتشر محدا وعاميا منذ بداية الخمسينات من القرن العشرين، حيث يقول لافد مختار الطار أن سعد انصلو قد شارك وقتا متأخرة الأولى في المعرض الذي أقامته المنظمة الدولية بالخرف في مدينة "كان" بفرنسا سنة 1962 وبالجائزة الأولى والميدالية الذهبية على حزامي العالم مرة أخرى في المعرض الذي أقامته نفس المنظمة في برع عاصمة تشيكوسلوفاكيا سنة 1962 وفي نفس السنة عرض الحراف تيبيل دويش بمختف الفن الحديث وتواصلت معارضه في السنوات 1970 بقاعة إحاتون ومختف الفنون الجميلة بالإسكندرية إلى حدود سنة 2000 (* وبدأت معارض الحرف في العراق منذ بداية الستينات فقد كانت أولى معارض طارق إبراهيم بالمختف الوطني لعفن الحديث بعدد سنة 1972 وأقام ستة معارض شخصية بين عامي 1973 و1988 وفي نفس الفترة كانت مشاركات سعد شاكر الحرفية وخصوصا في معرض الحرف العراقي المعاصر لندن-انجلترا 1987 وممشق 1979 وكراكس 1979 وعماد 1996 ومعرض خرف حاصي الفنان في في قاعة الأورفلي عمان -الأردن سنة 2002.

كم لبثنا في العاصفة؟

ربيعة العربي / كاتبة، تونس

فمزقتها حتى جعلتها أسمالا بالية، وبجسدها البائع
فيلته وعزته بلا شفقة. لكنّها ظلت متصبية القائمة
بجمود غريب، على تلك الصخرة الصخمة بأعلى
الحل فحأة، استرعى انتباهها خيالات كانت تلوح
في الظلام كانت خيالات متعبة ومتأقلة لكنّها كانت
دات جلّة كبيرة

هل هؤلاء أهلي قد أتوا أخيرا للبحث عني ؟

تسألك ربيّة في حيرة يداخلها الأمل في النجاة.
غير أنها سرعان ما استلكرت:

ولكن من سيبعث عنها إن وجدوني؟ محال أن
أتركها. سأنتظر هنا حتى أجدها أو تجدني هي..

ثم عادت إلى جمودها مركزة بصرها إلى أعلى من
جديد...

كانت تقرب شيئا ما، كان قد غاب في تلك الفوهة،
عندما لمع خيط من البرق في السماء فأضاءت الخيالات
لحين، ولاحظت أنها لسبعة أشخاص ثلاثة أولاد وأربع
بنات. كانوا يجزّون حفاتهم المملّخة بالوحل في جهد
جهد ..

انتظا الضوء، ولكنّها ظلت تتابع خطوطهم في الظلام
وهم صاعدون نحوها بلا وعي، هارين من الموت
أسفل الجبل. لم تعد تفكر في شيء، حتى أهلها. أو

فجر يوم من ذات فصل خريف، كانت الأمطار
تهطل مدرارا على منبسط من الأرض تحيط به جبال
مطماطة القديمة. كانت السيول المتدافعة من الأعالي
عتيقة جدا، حتى أنها جرفت التربة وحفرت الثنايا
وسدت الطرق المحيطة بالجبال. كان العبور عبر
تلك المسالك قد استحال، فتعطلت مصالح الفلاحين
والتجار، كما صعبت عودة الزائرين للولي الضائع
«سيدي شمس الدين» إلى مدنها وأهاليهم. كانت هناك
فرق إنفاذ وتدخّل قد خرجت منذ الليل ولم تتمكن، لا
من الوصول إلى المنكوبين لنجدهم، ولا من العودة
إلى مواقعها. كان الأطفال يصرخون في فزع، وكانت
العجائز يتوسّلن إلى الولي الصالح لينقذهن، بينما كان
الرجال يصلّون ويتضرّعون إلى الله - عز وجل - ليفرّج
كربهم، ويجمع شملهم، وينقذهم بدفع المضرة والبلاء
عنهم. فوق كل تلك الأصوات، كان يرتفع صوت
الرّعد مدوّيا، وتندفع الأمطار ناسجة خيوطا كثيفة في
السماء لتندك الصّخور دكا شديدا على المنحدرات...

في تلك الظروف كانت ربيّة تقف على صخرة
صخمة في أحد الجبال، متجمّدة الأوصال. كانت
تراقب الكون من حولها بذهول، ثم كانت تثبت البصر
إلى أعلى حيث كانت فوهة مغارة عظيمة في قمة ذلك
الجبل. كانت الرّيح قد عثت بشعرها فاشعته، وثياها

ربّما قد تداخلت أفكارها، إلى حدّ أنّها لم تعد تحدّدها بوضوح. كانت متاهرة النفس، ومجهدة الفكر، ولكنّ جسدها ظلّ نائنا على تلك الصخرة الضخمة في الجبل العالي، رغم العاصفة الهوجاء والرّعد المذوّي والهلع الكبير الذي أصابها- مثل غيرها- ذلك الخريف في تلك المنطقة الوعرة والمحاطة بالجبال.

قصفت الرّعد بشدّة من جديد ففزعت الخيالات وركضت إلى تلك الصخرة أسفل «ريمية» ليتقوا شرّه.

ماهذا؟

صرخت إحدى الفتيات فرعا، فأجابها رفيق لها كان طويلا ونحيفا:

إنّه الرّعد يا «إرادة». لا تخافي إنّنا معك.

لكنّ الفتاة أشارت إلى شيء ما كان أمامها وصاحت: لا أقصد الرّعد بل هذا الطّل هنا.

فالتفت الجميع إلى حيث أشارت رفيقتهن، ثمّ زحفوا بسرعة عكس الصخرة، ونظروا مذعورين إلى أعلاها.

كان جمود الهيكل المنتصب فوقها يبرّكهم في صفة الحقيقة. غير أنّ شكل الكرة من فوق والخيوط التي كانت بارزة منها، هائجة مع الريح في جنون والمستطيل العموديّ على الصخرة الضخمة، كانت كلّها توحى بصورة بشر. لكنّ جموده أثار الرّعب في نفوسهم جميعا. لأنّ انعدام الحركة في جسد ما، يعني حتما موت صاحبه. لكن هل يمكن أن يقف ميت؟

ظلّ الرّفاق الشبعة في ذهولهم مدّة طويلة غابوا فيها عن العاصفة الهوجاء والرّعد المذوّي والأطوار الغزيرة (...). لم يكن أيّ شيء منها يثير انتباههم في تلك اللحظة. فقد كان الشّمع كلّهُ قد توخّد في ذلك الهيكل البشري المرعب الذي كان في أعلى الصخرة الضخمة.

هل هذه مزانا؟

تمتمت «إرادة» بجهد كبير.

وما مزانا؟

سأل أحد الرّفاق. فأجابت الشّابة الجميلة بعد أن استجمعت بعض أنفاسها:

إنّها زوجة الوليّ الصّالح «سيدي شمس الدين» حدّجها رفيقها الطويل والتّحيف بنظرة المستنكر قائلا: يا لسخافتك! هل يعود ميت من قبره إلّا يوم البعث العظيم؟

فاحتجّت صارخة:

يحيي العظام وهي رميم
يا «إرادة» ثوبي إلى رشدك إنّه مجرد تمثال حجري
على ما يبدو

تمثال حجري؟ وهذا الشعر؟ وهذه الأسماك؟

قد يكون الأهالي قد وضعوها ليتقبّروا بها إلى الوليّ الصّالح. أنت تدرّكين بساطة تفكير هؤلاء النّاس... لا والله. إنّ هذا الهيكل مخلوق لا مصنوع وسنرى ذلك يا «رائد».

ثم تركته في استغرابه ونهضت بتوجّع بالغ وتقدّمت بخطى بطيئة، لكنّها ثابتة، غير عابئة بصراخ رفاقها، أن رجعي... لقد أدركت أنّ الموت على يقين خير من الحياة على غيبلة وخيرة. وكانت «ريمية» تبارك موقفها ذاك من فوق ولكن بصمت كالعادة. كانت العاصفة تشدّد و«إرادة» تتقدّم في تصميم، بينما كانت «ريمية» ثابتة تراقبها من فوق. فجأة قصفت الرّعد بشدّة، وقسم البرق كلّ السماء إلى أجزاء. ففزعت «إرادة» وتجمّدت في مكانها دون حراك، بينما تحرّكت «ريمية» أخيرا ولكن إلى أعلى الجبل. انحنّت عندما وصلت إلى فوهة المغارة، لتلتصق شيئا ما، ثمّ وقفت واستدارت عائدة إلى حيث الصخرة، وهي تضمّ أنفى إلى صدرها بسعادة.

سأعالجك من الفالج يا «إرادة».

قالت «ريمية» عندما ألقت الأفعى فوق الفتاة التي انتفضت صارخة يبلع حتّى أنّها غطت على صوت العاصفة وصراخ رفاقها الثّبت، ثمّ سقطت منهارة ومغشّية عليها فوق الأرض الصّخرية.

عندما صمتت «ريمية»، كانت «إرادة» قد أفادت من غيبوبتها لكنها ظلت على الأرض تستوعب المشهد أمامها. ابتسمت لها «ريمية» وحثتها على النهوض مادة إليها يدها.

انهضي يا «إرادة» لا تخافي فما أنا إلا بشر مثلك وابنة هذه الأرض الصخرية. لكنني لم أفزع من العاصفة كما فزعت ولا انهرت كما انهرت أنت. لقد صارعته حتى أنهكتني ومزقت ثيابي ولم أستسلم أبداً. شئت أوصلي لحين فجذدت عقلي للحركة.

ثم داعبت الأفعى التي كانت تتلوى بين يديها وكأنها تسمع وتعي ما يدور حولها. وعادت إلى كلامها.

الطير إلى هضم الأفعى إنها مأونة الجانب رغم هويتها المربعة والخطيرة. لقد نزعتم سمها وروشتها وفزنتها إلى نفسي فاعتريت عن فصيلتها واعتريت أنا عن الناس والظروف. علمتها الإنسانية واللذغ دون سم فعلمتني الزحف وسكن الجحور واللذغ بالسم. ترافقتنا ما شاء الله من الزمن حتى أننا هذا الإعصار الذي أجرى الوديان وكسر الدروب وحطم المغاور والجحور وهشم الصخور، فانهارت مع الشيل الجارف إلى أسفل الجبل. فقدتها وفقدتني وفقدت طريقي إلى أمي وأهلي. وأرادت العاصفة أن تهزم إرادتي في التكيف والتكيف. فتحديتها ووقفت أستمذ صلابتي من الجبل أمامي طيلة الإعصار حتى تيسبت أوصالي من طول الوقوف وشدة البرد. لكن بصيرتي ظلت حية يا «إرادة». كنت أمي ما يدور حولي. كنت أرى كل شيء حتى خيالاتكم، أنت وأصدقائك. أبصرت ظلالكم وصلالكم، وراقبت خط سيركم المتقطع إلى الصخرة الصخمة.

صرخ الزفاق وصدى أصواتهم يتردد في كل المكان. فقد كانت العاصفة قد هدأت أخيراً ولم يبق منها إلا ومضات البرق تظهر لتغيب فتظهر. . . جثم الزفاق حول «إرادة» باكين فقدانها، بينما كان «رائد» ينوح:

آه يا عزيزتي كم حذرتك ولم تحذري غدر هذه الأرض وسكانها الغريبيين. لقد ركضت إلى الموت خوفاً من الشك، فهل وصلت إلى يقين؟ ها أنت جثة هامدة بعد أن كنت جمرًا يتقد. يا هول المفاجعة فيك يا «إرادة». تموتين أنت لتحيا كائنات لا جدوى من وجودها؟ هل انتصرت الميثولوجيا على اليقين العقلاني؟ لا أبداً هذا مستحيل. . .

وأجشش، ذلك الطويل التحيل بالكاه جاثيا على ركبتيه أمامها. تحركت «إرادة» فجأة، فزغ الجميع، وابتعدوا عنها إلا ريمية، ذلك الهيكل المخيف، فقد تقنعت نحوها حاملة أفعائها في حفسنها. أنت «إرادة» محرقة رأسها ذات اليمين وذات الشمال، بخلعين للهرام حيث كانت «ريمية» تشدو بلحن حزين وهي تستهم.

يا رياح

طهرتنا

نحن جنس لا يثوب

اعصفي فينا رياحا

وانثرنا في الهواء. . .

كالثراب

بعثرنا في الدروب

جهلنا يغري الذئاب

طهرتنا يا رياح

يا صفوف

من نساء ورجال

هانئين في الحياة

نلقمون الجوع للعيال

صمتت «ريمية» حزينة، فجلست «إرادة» أمامها وضمتها إليها دامعة وهي تقول:

«كيف استطعت أن تتطاولي على العاطفة وتجاهلها؟ لقد كنت جامدة والكون ينهار من حولك؟ كيف استطعت وصعب على إنسان يحمل عقلك وقلبك أن يظل واقفاً متيسبباً الأرض والناس يجرون مذعورين أمامه دون أن يقدر على نجاتهم؟»

«عندما تتجاهل الظروف بشراً ما، مهما كان نضجه الفكري والحسي، يفقد احساسه بها، ويدرجات حدتها. لعل الحزن الشديد، يزيده قسوة رجفاناً؟ لقد تحصنت بحزني على نفسي المغترية، إذ تركتني أمي جهلاً منها بوجودي على قيد الحياة. أبعدها عني لينقذوها وتركوني أجابه العاصفة وحدي دون أن يحاولوا البحث عني. مسكينة أمي. كنت أصغي إلى صراخها البعيد... ناديتها بأعلى صوتي كي تهدأ وتطمئن نفسها، لكن هدير العاصفة منع ذلك. الظروف ليست أقوى من حزن الإنسان على ضياعه في أرضه يا إرادة».

صمتت «ريمية»، فالتفت حولها الجميع لأحسوا حولها باكين. في تلك اللحظة كان يظهر شيء صلب، كانت الشمس تخفي وراء السحاب وكأنه ليل مقرر وكان هناك أناس يركضون في كل الاتجاهات يجتازون السبل المقطوعة بصعوبة. كانت أصواتهم تتعالى لاهثة ويائسة:

«ريمية ريمية أين أنت يا ريمية؟»

كان هناك صوت مذياع أيضاً، لعله كان في جيب أحدهم.. كان صوته متقطعاً، ثم صفا واسترسل على إعلان:

يعلم أعوان الحرس المرور على الطريق رقم (...). في اتجاه منطقة مزاتا، أنهم وجدوا سيارة نوع (...). ذات سلسلة عدد (...). محطة. ويعد التحري ثبت أنها لشخص يدعى رائد الساحلي أستاذ جامعي كان قد غادر مقر سكناه بالعاصمة صباحة سعة من طلبته في رحلة بحث. وقد حادوا عن الطريق الرئيسي عند وصولهم إلى مفترق الطرق. فترجو ممن يعثر على

أي دليل يقودنا إليهم أو -لا قدر الله- على جثتهم أن يتصل بأقرب وحدة مرورية أو نقطة شرطة للإدلاء بمعلوماته وهم يتكفلون بالمهمة.

انقطع صوت المذياع وعادت الأصوات للهتاف من جديد. كانت «ريمية» والزقاق السبعة يصرخون من فوق بكل قواهم:

نحن هنا

بينما كان الناس يواصلون نداءهم من تحت:

«ريمية أين أنت؟»

فالجبلية والقوضى كانت تمنعهم من سماع أي صوت يأتي من الجبال العالية. اختفى الناس دون أن ينبذ أحد منهم لا «ريمية» ولا غيرها. وكانت القوضى قد عادت من جديد. فقد اشتدت العاصفة وتداخلت الأصوات: الصياح، الذعاء، الاستغاثة، العويل، الثغاء، التباح، الهيق وقصف الرعد. كان السيل يجرف الصخور، والحيوانات والأشجار، وكثير من الجثث البشرية. وفي بعض الحالات التي كان يبرز جسد «ريمية» المتهاك على بصرحة الضحمة وإرادة» والبقية جاثمون قربها يتأملونها بجزع وهي تشكو:

لست أدري يا صديقه

كم لبثنا في الكهوف؟

لحظة بين النهور

أم دقيقة؟

لست أدري يا صديقه

ما رأينا...

كان حلماء؟

كان كابوساً مريعاً؟

أم حقيقة؟

ذكرتنا يا رباح...

قصص قصيرة جداً

حنون مجيد/ كاتب العراق

1- «زجاج»

حينما فتح السائق زجاجة نافلته ليلقي بسيجارته على الأرض، وقبل أن يغلقها مرة أخرى، دخلت . كان الدخان الخائق ما يزال يملأ فضاء السيارة فاضطربت .

هامت في الفضاء الضيق المغلق وضربت باجرتها الرقيقة هنا وهناك، رأت فضاءها الجميل يمتد أمامها غير أنها لم تستطع النفاذ إليه .

لم تدرك «الهامة العجزية» أن ما يفصل بينها وبين عالمها أرحب زجاج .

2010/08/14

3- «توافق»

يراقبه الرجل المعجوز من فتحة الباب يتشمم رائحة طعام . . يفتش حواليه ثم يتسلق جسد برميل القمامة ليقوي عليه

يتحسس بأنف مرهف مرتجف رائحة الطعام المخبأ هناك فهدو حول الفوهة المستديرة، ثم يدور ويدور ليجد لها حطقة بالحكام . . يهبط الأرض خائباً مخذولاً ويولي الأدبار . كان المعجوز الرابض على كرسيه في المطبخ جائعاً ينتظر بلهفة من يستقظ من نومه الثقيل ليعدّ له طعام الإفطار .

2010/11/1

2 - «من أجل عالم أرحب»

أرسل إليها رسالته على رقمه الجديد الذي سبق له أن أرسل إليها عليه رسالة واحدة : صباح الخير، وأطيب الأماني أيام هانئة . لم تمض دقيقة واحدة حتى ردت عليه : شكراً على التهئة الجميلة، وستكون سعادتي أكبر إن عرفت مرسلها، كل عام وأنت بألف خير . لم يرد على رسالتها ليعرفها على نفسه، إنما ترك لها الوقت طويلاً لكي تنتزه في عالم أرحب .

4- «مهرجان»

عندما أدرك أن جنحه قد كسر ولم يعد بمقدوره الطيران، أيقن تماماً أنه إن نجا من ملاحقة الصياد فلن ينجو من صولة ثعلب قادم أو ذئب .

كان حزنه شديداً وغيبته مرة، إذ رفّ له جناح وغذله آخر وهو يرى الطيور تحلق فوق رأسه وتدور وتدور كما لو في مهرجان .

لم تكن الطيور بعيدة حقاً لكي لا ترى من بعد ريشاً

يشق خضرة الدغل ثم يهوم كالضباب في زرقه السماء.

2010 / 10 / 9

5 - «تبرئة ذمة»

قبل أن يهبط بكفه على صدره، سأل نفسه، هل يمكن لهذه قليلة الشأن أن تكون احتمالاً من احتمالات موتي، أنا الذي قارعت الكثير من أسباب الموت ؟ ولو لم تكن حطت على صدره وعند منطقة قلبه المريض لهوى عليها بضربة شديدة يمحى بها جسدها الهزيل.

بداية كانت مضت تثبت أطرافها وتغرز غرطوماها، لكنها لما رأت تردد يده وسمعت اضطراب دقات قلبه، هلعت وقالت، كلا لن أكون سبباً في موت أحدهم.. سأترك هذا الرجل المريض لحكم ليلة أو ليلتين قد يقضي بعدهما فأكون مبرأة من ذنب له مثل هذا الحجم.

2007 / 11 / 30

6 - «تعاطف»

حطت على صفحة دفتره كالمجنونة تبحث عن شيء مجهول.. جالت على مداها الأبيض الصقيل هائجة برغبة عاتية عمياء.. لم تكن ذبابة بل أصغر منها، رمادية في ميل ملحوظ إلى السواد، لها شبه ما يبعوضة قصيرة. كانت خليطاً من ذبابة وبعوضة في آن. فكر في أن يستوقفها بأن يهبها شيئاً لم يعد للتحفة يملك غيره. غمس أنفه في فمه مستخرجاً معه قطرة لعاب حط بها على موقع من الصفحة، وكانت مازال تجول بهوس جنوني حتى إذا وصلت القطرة سكنت هناك.. كانت بريئة جداً، ساذجة بل مغفلة لتسكن هذا السكون الغريب. كانت مكروية تمتص اللعاب باستغراق تام، حتى إنه لما زودها بقطرة ثانية كادت يده تلامس جسدها الرقيق. عطشانة جائعة، قال، ربما وجدت في هذا السائل الغريب الذي لم تلق مثله من قبل، أذ ما عرفت من أغذية على الإطلاق.

2010 / 12 / 14 - 2009 / 11 / 6

7 - «تلوين»

نهض فجأة على فخذه أمه وقتل جسده الصغير إلى الخلف.. سقط نظره عليه يجلس خلفهما تماماً.. انكمش وجهه على ابتسامته وكاد يتعطف عنه.

لم يترك الرجل له فرصة للهروب منه، إذ مضى يداعبه بصمت جميل ويدي له وداً لئلاً حتى انفجرت أساريره وورقت معالمة واستسلم إليه.

من حقيقته التي على فخذه، سحب مجلة للأطفال فتحتها بين عينيه وغمزه بصور الأطفال والطيور والزهور والورود الملونة التي انتشرت على صفحاتها الملساء. كان يقلب الأوراق الزاهية بتؤدة وهذوء، والصور زرقاء وحمراء وخضراء تترى وتلاحق كالأحلام الوردية تحت عينيه الطفليتين.

كان يطمح إلى أن يكون حياة هذا الكائن الصغير بما يسيح نظره عليه من أشكال وألوان، وكان كلما قلب ورقة وبرزت صورة جديدة أو صورتان اشتدت دهشته وأزداد اهتمامه وتغريب العالم إليه.

كان ذلك في لحافلة كبيرة، ازدحم الناس فيها واختلطوا، لكن ما كان عليه طفل صغير في نحو الثالثة وعجوز في نحو السبعين، هو الفسحة الكبرى لكليهما هذا اليوم.

2010 / 12 / 14 - 2008 / 3 / 11

8 - «رغبة»

دخل المقهى.. شمل المكان يتطلع الوافد الغريب.. لم يجد هناك سوى رجلين غارقين في لعبة دومينو لم يردا على تحيته، فانقلب عنهما مغضباً باحثاً عن صاحب المقهى الذي بادره باستكان شاي تشرح فوخته سحابة بخار.

فجأة ولسب مجهول انقطع لعب اللاعبين. استدار

نحوهما بنظرة الغضب ذاتها فألقى السكون قد خيم عليهما ونظرة كل منهما تستقر في البعيد.

مكتبا صامتين لحظات ثم ما لبثا أن تبادلوا الحديث. ارتفعت أصابع ومالت أكف، تعامزت عيون وقحت حناجر واختلجت شفاه، وكان يتأملهما يشفق الزواله المسحور، حتى إذا أنهى شرب شايبه وأنس إلى لغة إشارية عذبة راقصة دونما صوت أو مباحكة أو ضجيج. سحب خطاه نحو الخارج محملاً بالذنب ومفعماً بالرغبة في أن يكون ثالث الإثنين.

2010/12/14 – 1992/1/20

9 - «الساعة»

الساعة معلقة فوق رأسه على رف خشب كبير، هو يراها، على الرغم من قربها النسبي، بعيدة عنه بعداً أسطورياً.. إنها تضرب رأسه وفؤاده ضربات ثقيلة متباعدة، فيبحث، عن وسيلة إليها لم تعد لديه. كل همه أن يحتضنها بيديه ليزيح عنها الغبار الذي ملأ زجاجها وتسرب إلى أحشائها.

لكي ينفض عن جسده غبار الكسل والتوهم، وقف على أطراف أصابعه، وشهق بغامت وحلق بذراعيه.. فعل ذلك ثانية وثالثة وكان الرف يقترب وحافته تتداني ولو كان لأصابعه مجسات قصيرة للمسته.

عند الرقبة المشربة والكف المتشنجة والأصابع المتطاولة شعر آلاماً لم يشعرها من قبل.. لقد بذل

أقصى ما بمقدوره أن يفعل حتى الآن، فيا للساعة ذي كم هي قرية وكم هي بعيدة في آن.

اجتاحت جسده موجة غضب أطلقت فيه آخر موجات طاقته، فارتفع كالطائر المعشوق وأمسك بحافة الرف وتعلق هناك. إنها الآن في مدار يديه، وجهها إلى وجهه وعقاربها بين عينيه.. تحت ثقل جسده الذي كان يتزايد كلما تقدمت اللحظات، اهتز ثبات الرف ومال نحوه فاحتلرت معه انحداراً وتيداً أولاً، ثم سرعاً حينما تخلعت قواعد الرف فسقط الجميع على الأرض. بكل قوة أسرع إلى التقاطها، أحاطها بيدين شديتين وأوغل نظره في عمقها المغبر. فك غطاءها و شرع يزيع الغبار الذي شوه زجاجها والتف على عقاربها، جعل يلف نوايضها ليعيد الحياة إليها ويرتب الزمن فيها.. ماضياً في القول : كان ينبغي علي أن أفعل هذا قبل الآن.

2011/3/20 – 1990/5/14

10 - «هدية»

عندما انتهى من قراءة الرواية التي بين يديه ضم دفتها على ورقة كتب فيها:

أهديك ما هو أعظم من قلم مطعم بالماس، وأثمن من أعلى ساعة يد، أجمل من قلادة جيد، وأفضل من ألف شال أو ربطة رأس، فإن لم تكن كذلك رديها، ولسوف أهديك كل تلك الأشياء تباعاً، وأكف عن إهدائك شيئاً من هذا النوع.

2011/2/28

فرحة يقيم

مبروك صالح المتاعبي / كاتب نوس

محمود... يا محمود...

ولما اقترب منهما خاطب محمودا في رقة ولطف
خلفا لمعاملات القيمين اليومية مع التلاميذ:

اسمع يا محمود... استعد للعودة إلى أهلك صباح
الغد... السيد المدير دعاني منذ قليل موصيا: - عمار
الذي من مكثر ومحمود الذي من الأخوات أخبرهما
بالتخفيف لهما في الخروج غدا صباحا دون حضور
الدروس لأن السحابة وحيدة تمر بمجاز الباب صباحا
باتجاه سليانة ومكثر مرورا بقرية الأخوات.

ابتهج محمود ابتهاجا كبيرا فشكر القيم ثم مضى
إلى عمار ابن مكثر الذي يفوقه سنا ويتقدمه بستين في
الدراسة بينما هو في سته الأولى بالمعهد.

راح يبحث عن الزميل الذي سيرافقه غدا في عودته،
كاد يرقص في مشيته حين رقص قبله انتشاء وردد باطنه
تلك الأثודה الفرنسية التي تقول كلماتها ما معناه:

افرح افرح يا تلميذ

غدا تكون المعلقة

غدا تكون الفرحة

وجد عمار الذي أشعره بأن نفس القيم قد أبلغه أمر
المدير فعلق على المبادرة:

في مطلع فصل الشتاء، في أواخر شهر ديسمبر، في
ظهر يوم الجمعة إثر تناول وجبة الغداء دلف الزميلان
الصديقان محمود ومراد وسط ساحة الفسحة يتحدثان.
لم تؤثر فيهما رياح الشمال الباردة لأنهما في حبور
ونشوة لاقترب عطلة الشتاء.

لم يعد لدروس الثلاثاء الأولى سوى نصف يوم
السبت، في ضحي الغد، في ظهره سيغادر التلاميذ
المقيمون إلى مواطنهم حيث منازلهم وأسرهم.

ساحة الفسحة بالمعهد فسيحة ومريجة، توجد شمالها
قاعات الدروس التي فوقها المبيت وتقع غرب القاعات
ورشات الصناعة أما في شرقها فتتلاحم الإدارة مع مسكن
المدير إلى جانب المطبخ والمطعم وقسم الملابس.

قبالة المعهد تحيط بالساحة حديقة غناء بها أشجار
شجرة وخضر يحميها سياج من أشجار السرو عن طريق
تبتدئ من وسط مجاز الباب في اتجاه بلدة بوعرادة
وتتفرع عنها بعد المعهد طريق إلى بلدة العروسة.

خلف المعهد من ناحية الشمال يجري نهر مجردة
من الغرب إلى الشرق يفصل المدينة إلى فرعين شمالي
وجنوبي مرتبطين بجسر أثري شهير.

سار الصديقان في الشراخ وابتهاج بساحة الفسحة
حين سمعا نداء أحد القيمين هاتفا:

منذ التحاقني بهذا المعهد بأمر هذا المدير الفرنسي بالتخصيص لي في العودة في أواخر يوم دراسي احتساباً للحافلة الوحيدة التي تمرّ صباحاً بمجاز الباب.

في تلك الليلة، لما التحق للتلاميذ المقيمين بالمبيت تمدّد محمود بفراشه ولبث يخوض في الماضي بعد أن قضى ثلاثة أشهر بعيداً عن الأسرة، إنها أول مرة يفصل فيها عن العائلة. قبل ذلك صدمته فاجعة وفاة والدته وهو في من الثامنة يدرس بالكتاب.

منذ سبع سنوات وهي تنام بين أقرب أقاربها بمقبرة سيدي بوغرقوب بقعقود.

سيعود إلى البيت الريفي، بريف الأخوات ليري طيفها دون أن يشاهد وجهها ويشم رائحتها.

راح يراجع نشاطها وحيويتها من أجل الأسرة قبل أن يهذّ قواها المرض. كانت تنطّ في ملائمتها الزرقاء تجمع الحطب أو تجلب الماء، وتجلس إلى الرّحى ثم تقف إزاء التور تعذّ الأرفعة اللّهيّة، وعلاوة على ذلك تجلس خلف المنسج تصنع غطاء أو رداء.

وعاد إلى بلدة مليانة في سنة 1949 حيث أقام بمها في بيت قريبها لتلقّي العلاج من قرب من الطبيب البجكم العلاهي الشّهير.

ثم بدت له حاجة مهددة القوى بركن البيت لا حول لها ولا قوّة وكم من كان يؤلمه إهمالها في مناسبات حين يتناهب الغضب وجي في الإثناء بمعينة من الأقارب للقيام بالشؤون المنزل.

وكان يوم المصيبة على محمود يوماً عصيباً، توالى بعده أيام الحزن والدموع ومرحلة المعاناة والحرمان في حلقات من الإهمال والإهانة وفي جوّ أسري متوتر مرير.

وانخرط محمود في مرحلة ذهبيّة بالمدرسة الابتدائيّة حيث حظي بعناية ورعاية ذلك الرّمّي الفذّ، المعلم المصلح الذي انتبه إلى يؤسه فانتشله منه حيث أخذ يده وشمله بالعلم وأحاطه بالمناخ فحقّق من شدّة يتمه ورفع

من معنوياته، سجّله بمطعم المدرسة ضمن المعوزين رغم أنّ حالة والده الاجتماعيّة بخير، ألجّ على والده أن يرسله إلى مصيف بشّ الساي في العطلة الصّيفيّة. وكان يقدّم له دروس التّبارك متجاناً.

الرّمّي المصلح علم أنّ تلميذه اليتيم يعيش معاناة داخل الأسرة فعزّم أن يعوّض عنها جزءاً مرحاً بالمدرسة ممّا أهله للنجاح في الشّهادة الابتدائيّة التي مكّنته من مواصلة التّعليم مازال محمود ساهراً يتذكّر معاملات أفراد الأسرة البسيّة له:

«أبي يعاملني كاتني مملوك، لا يتشم أبداً في وجهي يكلفني بأعمال إلى جانب الاهتمام بدروسي ويفضّب في وجهي فيومخني أو يلعنني بينما يبدّل زوجته الفتية، كان عمره سبعة وأربعين عاماً بينما كان سنّها أربع عشرة سنة. أخني الأكبر صار شاباً لا يهتمّ لأشخاصه، لم أر في معاملته لي أيّ عاطفة أخويّة بل يعمد أحياناً إلى تعنيفي. في حين يعمد أخني الأصغر الرّضيع في حالة إهمال حيث أحنو عليه وأحمله أحياناً على ظهري».

رغم تلك الأحوال إلّا أنّه بات في شوق بالغ لروية أولئك الأهل الجماعية الصّغير. يريد أن يحلّ بتلك الأرض الطّيّة في ذلك الرّيّف الجميل فيضاً ذلك الثّراب العزيز ويتأمّل في ذلك البستان المجاور وينظر إلى تلك الزّواهي المحيطة ويركز بصره نحو الجنوب ليشاهد مقام سيدي بو تطاية ذلك الولي الشّهير.

سيكلفه والده ليوم أو أكثر بحمل البريد إلى تلك الضّيقات الفلاحيّة التي غادرها بعض المعمرين وعوض بعضهم مسؤولون ووطنون.

فصّى محمود تلك الليلة دون أن تغضّب له عين، إلى أن سمع الأذان يجلبجل في الفضاء فقام الوحيد قبل كافة التلاميذ واتّجه في حذر إلى جناح النظافة فاغسل ثمّ أبدل ثيابه، حين بدأ خيوط الصّبح تنفذ إلى المبيت عبر النوافذ.

واستقظ بعده زميله عمار ابن مكرّ وبدأ يستعدان للخروج فالالتحاق بالحافلة الخضراء.

سائحان في البلدة الموريسكية

أصيل الشابي / كاتبه تونس

قال الأول: يبدو أنّ هذه بناية فرنسية قديمة.

قال الثاني: نعم، انظر إلى سطحها القرميدي المميز.

كان هناك فرق كبير بين ذلك وبين قرميد المودبخار المحزّرف ذي اللون الخافت والثلمات اللانهائية.

حوّلا نظرها وكأتهما أريادا مقارنة ذلك بالسطح القرميدي لجامع الثغري، ولكنهما لم يقدرّا من مكانهما هناك فانظرا إلى أقصى البطحاء، هرولا إليهما قائلا:

Qu'est ce que vous désirez ?

قالا مما: Voir le grant mosqué de haut

ابتسم، كانت العبارة مفهومة وأكثر من ذلك من النوع المألوف على القطع الرخامية المشيرة إلى المعالم الأثرية.

إنّذاك جذب أحدهما الأكثر طولا والأكثر صفرة فمدّ يده دلالة على الاستجابة، وكان ذلك كافيا لكي يتبع الآخر، فبدا الأمر وكأنّه متعلّق ببكرة خيط ينجذب بواسطتها ثلاثة أفراد باتجاه واحد أكثر علوّا من البطحاء الواطئة، ويمجرّد صعودهم إلى حارة اليهود القديمة بان القرميد المفزّع في اتحنائه تماما كجبلد سمكة محزّرة.

قال هو: انظر إلى نجمة داوود أيضا هناك، وأشار بأصبعه إلى حيث كانت تلعب.

دخل رجلان أجنيان إلى المقهى، وفي اللحظة التي قال فيها أحدهما: بونس ديّاس، أدرك هو أنهما سائحان إسبانيان، لم يكن عارفا باللغات ولكن هناك كلمات، وهي في الأغلب التحايا، ظلّت بفعل تعاودها معلقة أمام عينيه في تلك الدائرة الوهمية التي لا يراها غيره.

اقتربا منه، قال الأول: كابوتشينو.

بينما قال الثاني: شاي أخضر

ابتسم لأنّ عدم معرفته باللغة لم يمنعه من التمييز بين رجلين على أساس الذوق، ثم قال في تعقيب مفاجئ: comme vous désirez ...

فلمعت عينا السائحين إنّذاك تحت وقع لغة السيّد فولتير في البلدة الموريسكية الغافية في يوم مشمس خضت الظلال بالطول والعرض.

قال الأول لصاحبه: أريد أن أسأله عن نقطة عالية يمكنني أن أرى منها أحياء البلدة القديمة.

قال له صاحبه: نحن نحتاج إمّا إلى مترجم أو إلى متعلّم لتعبّر عن هذا...

أحضر لهما القهوة والشاي، ودلّهما على مكان جيّد للاسترخاء تحت شجرة نارنج، وصادف أن وجدا نفسيهما مغمرين بالظلّ ومتّجهين رأسا إلى بناية قديمة.

رَبَّتْ الأَبْيَضُ عَلَى يَدِهِ مِمَّا جَعَلَهُ يَنْشُرُ كَمَا ظَهَرَ
لِلْمِثَالِ، وَلَكِنْ صَاحِبُ الْمُقَهَّى نَادَى بِأَعْلَى صَوْتِهِ،
فَبَدَأَ صَوْتُهُ الْخَارِجُ مِنَ الدَّخَالِ مَقْفَحًا وَحَامِلًا فِي
طَيَّاتِهِ عِلَامَاتِ الْغَضَبِ: هُوَ أَنْتَ دَلِيلُ سِيَاحِي وَ إِيَّا
قَهْرَاجِي؟؟

صَمِتَ وَعَادَ مُتَعَثِّرًا

ارْتَجَبَتِ الصُّورَةُ بَعْدَهَا، فَعَادَ السَّائِحَانِ إِلَى الطَّاوِلَةِ
فِي مَرْمَى نَظَرِهِ، كَانَ قَادِرًا مِنْ مَكَانِهِ عَلَى سَمَاعِ
رِطَانَتِهِمَا، تَكَثَّرَتْ عِنْدَهُ كَلِمَةُ دَاوُدَ مَرَّاتٍ عَدِيدَةٍ بِلُغَةٍ
مُخْتَلِفَةٍ كَثِيرًا، فَجَاءَ غَضْرُ الْبَطْحَاءِ سَائِحُونَ نَزَلُوا مِنْ
حَافِلَاتِهِمْ بِأَلَاتٍ تَصْوِيرِيَّةٍ، وَوَقَفُوا أَمَامَهُ، كَانَ بَيْنَهُمْ
دَلِيلُهُمْ بِلسَانِهِ الرَّنَّانِ، وَهَكَذَا وَجَدَ نَفْسَهُ يَحْدُثُاجِينَ
وَفَنَاجِينَ لِلْقَهْوَةِ السُّودَاءِ إِلَى جَانِبِ صَاحِبِهِ هُنَاكَ أَمَامَ
الْمَاكِينَةِ الْإِبْطَالِيَّةِ ذَاتِ الْأَذْرَعِ الطَّالِعَةِ النَّازِلَةِ، ثُمَّ يَسْرِعُ
بَيْنَ الدَّخَالِ وَالْخَارِجِ.

لَمْ يَعْرِفْ كَيْفَ حَبِطَتْ عَنْهُ كَوَكِبَةُ الْمُصَوِّرِينَ
النَّشِيطِينَ السَّائِحِينَ الْهَادِلِينَ، ثُمَّ أَيْنَ ذَهَبَ، هُنَاكَ امْرَأَةٌ
مُسَيِّمَةٌ أَسْكَبَتْ أَمَامَهُ بِالْفَضِيطِ بَقِيَادَ بَنَى تَحْمَلَتْ جِرْقَتَهُمْ
بِفَلَّةِ الْبَسَاتِينِ الْمَجَاوِرَةِ، فِي حِينِ اسْتَعْيَلَتْ مَعَ مَرَاظِقِهَا
فِي الْمَقَابِلِ لِقُصَصِ اللَّحْظَةِ بِأَلَةِ التَّصْوِيرِ.

انْتَفَلَ بِفَنَاجِينَ الْقَهْوَةِ الْمَزِينَةِ، بَيْنَمَا بَدَتْ وَرَاءَهُ
صُومَعَةٌ جَامِعِ الثَّغْرِ الْحَاجِبَةِ لِسَاحَةِ الْكُورِيدَا
وغيرها مِنْ حَيِّ الرِّحْبَةِ، فَجَاءَ ارْتَجَبَتِ الصُّورَةُ أَمَامَهُ
وَإِذَا بِالرَّجُلَيْنِ فِي مَرْمَى نَظَرِهِ، ثُمَّ دَخَلَا بِوُجْهِهِمَا
الْمَعْرُوفِينَ لَهُ، وَحِينَمَا غَاصَ فِي مَلَايِحَ أَحَدُهُمَا تَبَيَّنَ
لَهُ أَنَّ ذَلِكَ الْقَصِيرَ هُوَ نَفْسُهُ مِيكَالُ بِشَامَتِهِ الْمَغْرُورَةِ فِي
بَاطِنِ عُنُقِهِ.

تَكَلَّمَ الطَّوِيلُ مَعَ صَاحِبِ الْمُقَهَّى، ثُمَّ قَفَزَ إِلَى سَيَّارَةٍ
فِي الْخَارِجِ وَبَدَأَ بِإِنْزَالِ مَعْدَاتِ تَصْوِيرٍ قَامَ بِتَرْكِيزِهَا
وَسَطَ الْبَطْحَاءِ، وَتَرَجَّلَ مِيكَالُ أَمَامَ النَّاسِ وَهُوَ يَفْرِكُ
يَدَيْهِ كَالْمُرَاسِلِينَ عَلَى شَاشَاتِ التَّلْفِيزِيُونِ وَهُوَ يَتَحَدَّثُ
فِي مَجَالِ الْكَامِيرَا الْبَعِيدَةِ أَمَامَ خَلْفِيَّةِ الْمُقَهَّى الْبَيْضَاءِ
الْمُطَقَّمَةِ بِزُرْقَةِ الْأَبْوَابِ.

قَالَ صَاحِبُ الْمُقَهَّى: هَاهُمْ يَصَوِّرُونَ الْبِلْدَةَ، قُلْ
لَهُمْ أَنْ يُلْتَطَفُوا لَكَ صُورَةٌ عَلَى الْأَقْلِ!!

وَاصِلَ عَمَلِهِ وَكَأَنَّهُ وَاقِفٌ فِي مَنَاطِقَ مُحَايِدَةٍ، غَيْرِ
أَنَّ مِيكَالَ سَرَعَانَ مَا عَاوَدَ الْإِقْتِرَابَ وَوَشُوشَ فِي أُذُنِ
صَاحِبِ الْمُقَهَّى وَهُوَ يَنْظُرُ إِلَيْهِ.

تَرْتَمَّ وَهُوَ فِي مَكَانِهِ بِكَلِمَاتٍ مَقْفَاةٍ، لَا يَدْرِي أَنَّهَا كَانَتْ
دُورًا مِنْ مُوَشِّحِ أَنْدَلُسِيٍّ، وَارْتَفَعَ صَوْتُهُ بِعُقُوبَةٍ مِمَّا
جَعَلَ الْمُتَحَدِّثِينَ يَلْوِيَانِ عُنُقَيْهِمَا بِاتِّجَاهِهِ.

قَالَ مِيكَالُ بِفَرْسِيَّةٍ هَادئةٍ وَرَخِوَةٍ: لَدَيْنَا مُشْكَلٌ فِي
تَصْوِيرِ عَشِيدِ بَاتُورَامِي لِلْبِلْدَةِ الْمُورِسِكِيَّةِ!!

فِي الْخَارِجِ تَجْتَمِعُ بَعْضُهُمْ بِالْقَرَبِ مِنْ أَلَةِ التَّصْوِيرِ
ذَاتِ الرَّافِعَةِ الثَّلَاثِيَّةِ، قَالَ صَاحِبُ الْمُقَهَّى مُسْتَعِينًا
بِإِشَارَاتٍ غَيْرِ مُتَتَابِعَةٍ: يُمْكِنُكَ الْقَوْلُ إِنَّ الْبِلْدَةَ أَخَذَتْ فِي
الْتِّلَاشِي كُلِّمَا تَقْدَمُ الرَّمَنُ.

تَنَتَّ فِي وَجْهِ مِيكَالِ الْعَائِلُ بِاتِّجَاهِ الْخَارِجِ لِيَقُولَ
فَجَاءَ: اَعْلَزْنِي مِيكَالُ.. لَمْ أَعْرِفْكَ مِنَ الْبَدَايَةِ.

وَالْتَفَتَ مُرَاجِلًا: إِنَّهُ وَجْهُهُ مَعَ زِيَادَةٍ فِي عِلَامَاتِ
الْكُتْرِ وَشَمَتِ عَلَى طُولِ الْجَسَمِ.

ارْتَجَبَتِ الصُّورَةُ مَرَّةً أُخْرَى.. أَدَارَ الطَّوِيلُ الْكَامِيرَا
فِي الْإِتِّجَاهَاتِ الْأَرْبَعَةِ.. كَانَ هُنَاكَ عَلَى وَجْهِهِ شُعُورٌ
بِالْخَبِيَّةِ، وَظَلَّ يَتَابِعُ انْتِهَامَ الْمَشَاهِدِ فِي شَبَكَةِ عَيْنَيْهِ كَمَا
يَتَابِعُ قَنَاصَ أَهْدَافٍ كَبِيرَةٍ وَصَغِيرَةٍ، مَطْلُوبَةٍ وَمُسْتَهْجَنَةٍ
وَقِييْحَةِ لِمَبَانِ اسْمَتِيَّةٍ ضَائِعَةٍ وَبِهَلَاوَاتِيَّةٍ فِي الْفَضَاءِ
الْقَدِيمِ وَالْمَحْزُومِ.

قَالَ صَاحِبُ الْمُقَهَّى: لَقَدْ طَالَ التَّغْيِيرُ كُلَّ شَيْءٍ
حَتَّى مِيكَالَ، أَنْظِرْ إِنَّهُمَا لَا يَعْتَرِثَانِ عَلَى الْبِلْدَةِ الَّتِي فِي
خِيَالِهِمَا.

رَاقِبَ الْخَارِجَ قَلِيلًا، ثُمَّ التَفَتَ إِلَيْهِ وَقَالَ: قَدْ
لَا تُشْعُرُ أَنْتَ بِضَخَامَةِ هَذَا، وَلَكِنْ صَدِيقُكَ الْقَدِيمُ يَنْظُرُ
حَوْلَهُ بِحَيْرَةٍ وَلَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَوْحِدَ الْمَشَاهِدَ الْمَعْتَبَرَةَ
وَالْمَوْحِيَّةَ.

صوته على قتي من الفتيان في الجوار وهو يقول: تعال
ساعدني حتى يرجع.

ربّما لم يكن يعرف أنّ صاحبيه كانا بصدد البحث
عن تلك المجموعة الفريدة التي يمكنها أن تؤلّف
روح البلدة الموريسكية والتي يمكن لأحدهم أن
يروّضها ويعرضها أمام الآخرين، لذلك تنقلا على
طول خطّ السوق بحوانيته الباهتة وهما يستقبلان
الأشياء بعيون راصدة ومائلة ذلك الميلاق المعبر
عن الحنين والشوق أو ذلك الميلاق المعبر عن
الخوف من كرة ضخمّة تتقدّم باستمرار لتمحو
رائحة البلدة بأحيائها الملتوية والقديمة تحت ذريعة
التقدّم.

كان ذلك الانطباع قد بدأ بالفعل يسود، فالبلدة
الموريسكية آخذة بالذوبان السريع وكأنّ الزمن احترق
بعد بحركات سحرية إخفاءها بالتدرّج وراء حجب،
وهو ما جعل الاستعانة بدليل يوضّح نقاط الاهتمام
الجديرة بالزيارة أمرا حتميا، فعندما حطّت الكاميرا
على أحد المحلات سأل ميكال: ما اسم هذا المحلّ؟
والتفت ليعرف شيئا من عبارات الوجوه، فقال هو على
الفور بازار قديم ليهودي كان يبيع أشياء متنوّعة كالحرير
والشاشية والحايك.

انطلق السائحان بعد ذلك إلى وسط البلدة وذهب هو
معهما بينما كان صاحب المقهى يضحك تحت ستارة
زرقاء كبيرة وممتدة مثل سحابة صغيرة، ثم نادى بأعلى



أضغاث الجمعة

صالح نويرة / كاتب، تونس

- ما موضوع خطبة اليوم ؟

- سؤال لا يسأله عاقل... نحن اليوم على أبواب عيد الأضحى... والخرفان تملأ البطاح... وللخطيب خياران : إما شعائر الحج وسرد سنتها وفروضها... وإما سرد قصة إسماعيل الذبيح... ولا أتوقع شيئا غير ذلك..

- ثمة اختيار ثالث : تلك الفدائيف المتواترة هذه الأيام على أبناء الوطن والدين كزجرات من انجيلهم كوابل من سجيل على رؤوس قُطُرٍ مِنْ أَقْطَارِنَا.. قُطُرُ بأسره لا يُستثنى منه شيخ ولا رضيع... هذه النيران الملتته في شعب بأسره ظلما وعدوانا هَزَّتْ أركان العالم بأسره ألما واستنكارا.. وأحسب أن إمامنا ستدفع به الغيرة والحمية ليتوخى أضعف الإيمان.. وسيستنكر في هذا اليوم من أعلى منبره بالقلب، بالجوارح وباللسان..

انتحينا زاوية ما من بيت الصلاة في كنف الازدحام... وانبرى الصوت الأجلح من أعلى المنبر يتلو مقدمات تذللها آيات تحت على العطاء.. مذكرا :

« إنا على أبواب يوم التضامن الوطني... هذا اليوم الذائع الصيت للحد من... الذي تُشيد به هيئة الأمم.. لعله قد غابَ عنها هذا الابتكار فمضت قُدَمَا

في تَبْيَه... يومٌ بفضلِه -بحمكُم الله- يتسرب الماء الزلال إلى أحشائنا الجافة وتدخل أعمدة الكهرباء إلى عمق أجوافنا المظلمة.. وتتحول مناطقنا النائية من قاع صنف إلى قاع منغطة.. والمقصود بالنائية يعني ماذا؟ يعني نائية.. يعني قرب الحدود مثلا.. فأما تخطي الحدود ولو بكلمة عابرة.. فهذا شأن يستدعي تأشيرات.. نحن في غنى عنها.. وطن.. وطنية.. الوطن.. وردت هذه الألفاظ في الخطبة الجماعية كالحار.. وفي الأثناء تفرع أبواب مجتمعي أسئلة طفيلية مزعجة : ماذا عن آلاف الرضع من أبناء كربلاء جديدة.. أبناء الجنس والهوية والدين.. هم الآن يحضرون في مستشفيات بلا كهرباء... وماذا عن عويل الشكالي والمطوقين في عقر مضاجعهم بأحزمة الجوع والمهانة والموت الأحمر تحت حرايب نجمة أحسب أن داود كان منها براء... وينتج الأبرياء والخرفان معا... وتقطع الأغصان وتُجثَّ الجذوع.. بلا تسحية.. ولا قبله.. ولا شموع..؟

ويسترسل خطيبنا كما هو الشأن في هذا الترويق من كل سنة في سرد قصّة الغلام الذي اقترسه الذئب وهو في طريقه إلى المدرسة النائية.. لذلك كان لزاما أن تقرب المدارس إلى مساكننا وعلينا أن نحمل عبء ذلك على كواهلنا حتى تنفادى شر هذا الذئب الأثم

الملي» سجله بالسوابق والمطلع تاريخه بدماء يوسف ابن يعقوب ..

كذا يتحول منبرنا الجمعي إلى حملة كاسحة لا يضاهاها مذباج ولا تلفاز .. حملة تدفع نحو إقحام أناملنا إلى عمق جيوبنا لتستزع منها انتزاعا ما تيسر وما لم يتيسر .

كان صديقي إلى جانبي يُلقي إليّ نظرات استهزام .. ليدور بيننا حوار باطني صاحب في كنف الصمت المطبق .. واللسان رطب بذكر الله :

- أنا والله لا أملك ولو فلسا في جيبي .. خروف العيد عافاك الله أتى على الأخضر واليابس .. حتى التجأت إلى الاقتراض من الأقارب والأجوار .

- ورأس السنة المسيحية على الأبواب - ونحن نسميها السنة الإدارية مواراة لمتسحنا بمسيح الإلحاق والتذلل - وقائمة الأداءات في الانتظار .. حوالا .. تأمين .. هواتف .. بيتنله .. ضمان اجتماعي .. ماء .. كهرباء ..

- ليك . لا شريك لك لتيك

- بالأمس القريب - والله العظيم - صمغي هون مرور بتخطة قدرها عشرة دقائق جزاء أحد الأعضاء الوضعية المعطب .. والأغرب أنه عاد يشتغل - ويكل وقاحة - بمجرد مغادرتي ذلك المكان ..

- أمّا أنا فأفسم بالله الذي لا تخفى عليه حافية أنني دفعت الأسبوع الماضي تسعا وعشرين دينارا نقدا لقابضة الحجز البلدي لمجرد أن توقفت عربتي أمام العمارة خطأ ريشا أدق على باب جاري .. ولما بها تخطف في غفلة مني على جناح السرعة نحو مستودع الحجز ..

ويسترسل ذلك الصوت الأجش المتقطع تضخمه الأبواق المزروعة في كل زوايا المسجد: لك المنة يا رب .. أن خلقتنا ورزقتنا في هذا الوطن الآمن أهله .. الخصبة أرضه الثرية بحاره .. وطن التآزر والوسطية ..

والتوسط .. والوساطة والاعتدال .. ويظل فيه التونسي للتونسي رحمة .. كما ورد في الأثر الشريف ..

- وأين تنموغ الأرض المغصوبة والوطن المنهوب في هذا السياق؟

- قُلْ لي قبل ذلك : أين تنموغ .. أنا .. وأنت ..

- وهذه الحشود .. ترى هل هي خاشعة أم واجمة؟ هل تعي ما يقال؟

- لعلها تتقبل ذلك بالإيجاب؟

- أو لعلها تنتظر لحظة الانعناق لتنهز إثر «التزكية والتسليم» إلى منافذ الهروب في صخب وتدافع ..؟

يستند إلى السارية المقابلة إلى يميني كهل وسيم جدا .. تتسق ربطة عنقه البتية مع بدلة الإفرنجية .. على ملامحه الأدهاق .. يراوده التوم .. ينهض حيناً ويستسلم للشخير الخافت أحيانا .. يتحوّل المنبر أمامه عند العمود إلى فصح مسطحة تميد على محيط أزرق .. كحاملة طائرات .. وفوانيس ومنصة هريضة يحضروا .. يحل بها من الجو مقاتلة .. لها رأس وأجناب .. «كأس» «رامسفيلد» بعينه .. أو بعينه الزرقاوين ونظاراته الرقيقة وتجاويز وجهه المستطيل وأسنانها البيضاء الدقيقة المتساوية كاستوانات أمام القانون وإبسامته الأنجلوسكسونية الباردة وما هو ذا يرتجل خطبة الجمعة أمام الحشود .. بلسان عربي مبين .. وبين الحين والآخر يقرر بجناحيه الفولاذيين طبعولا جوفاء أشبه ببراميل النفط .. يبحث في خطابه آفة الوسطية أن لا تميل كفتها باتجاه «طورا بورا» أو تتحيز إلى «أنصار الحسين» .. وأن تتوخى سبل التقشف في سياق العولمة وأن تعتمد على تحليل الأسنان وتنظيفها من الفضلات بأسلوب المضمضة صباح مساء .. وفي هذا السياق البيئي الجاد لا بد من لفتة إلى الأزقة لتطهيرها من القطط المشاكسة والكلاب التي تقض المضاجع .. توجيهات جمعية جاءت على مرجعية مفادها «النظافة وغسل الأدمغة من الإيمان» .. وكل سائل أسود .. من ألعاب

الشیطان». ما یلیث أن یتحول ذیل المقاتلة إلى دخان خائق ینثر بحریق فی المحرك ویتبه الكهل من نعاسه .. تصطبک أسنانه فی سعال وارتعاد .. لملاحظات قليلة تمر .. ثم ما یلیث أن یعود إلى مطارحات النعاس ..

كما یستند إلى السارية المقابلة إلى یساري طیف شاب نحیل .. وسیم .. تطوق جیده قلادة فضیة وینحسر جسمه بیزة میکانیکیة ممتد لونها سهام الشمس ویدت علیها آثار زیوت قديمة .. واتساب شعره الحریری علی جبینة الهلالي حتی الحاجبین .. غیر أنه ظل شارد اللب .. یحدق بنظراته فی المطلق .. شینا فشیئا یتحول مکان العبادة عنده إلى معتقل .. إلى بطحاه حاشدة .. تحیط بها القضبان الشائكة ویتحول منبر الجمعة إلى ربوة یعتلیها طبایخ السجن یمحیاه اللفظ «المشله القمطیر .. وکتبه العریضین وعضلاته المتشابكة .. یوزع «الراق» .. والقدر إلى جانبہ ممتلئ ماء أزرق .. ویده المغرفة یلوح بها ذات الیمین وذات الشمال فیدمغ بها هذا أو ذاك .. من المحتجین علی رداءه الرغیف :

- هذا ما جاد به علیکم «الحاکم» .. أنا أنفذ .. أعدو أن أكون «صناب ماء» .. حتی وإن كان هذا الماء أزرق .. لا ملح به ولا خضار ولا أبزار ..

لكن الأصوات تسترسل فی الاحتجاج وتندق بملاحق خشیبة علی أطباق مجوفة من البلاستیک فتحدث طلقطة صماء :

- جیاع .. جوعا .. صراع صرعى .. أموات موتی .. یهجم حراس السجن فجأة لإنهاء الشغب ، بالهراوات .. وبعضهم بالحجارة .. ویا للكارثة .. وخیل إلى هذا السابح فی الأوامر أن سورای المسجد تنهاوی من حوله تباعا .. فیهب من غفوته فی شهقة یتأذى منها الجميع .. یتبیه لمحات .. ینفک عینیه .. یسحق أنفه تحت كف یده المملطخة بالزیوت السوداء .. یدلك جبینة .. ینفک لمحیة .. یحدق فی

الخطیب وفی شفتیه وهما تتحركان بیطه .. ثم ما یلیث أن یعود «طوعا أو کرها» وعیناه مغمضتان إلى زخم القضبان ..

تحولت فی الأثناء بعض أذعان السامعین إلى حواسیب صغیرة تلتقط وتحصی لأرادیة کل الكلمات التي یمکرها الخطیب باطراد عن قصد أو عن غیر قصد .. :

- لقد كرّر كلمة : «یعنی .. یعنی» .. فی الخطبة الأولى تسعا وأربعین مرة .. وفی الثانية ثلاثا وعشرین مرة .. والخطأ فی رقم أو رقمین .. أو ما زاد عن ذلك بقلیل أو کثیر .. أمر وارد .. والکمال لله .. وحده سبحانه وتعالی .. المتزّه بذاته وصفاته عن الخطأ والزلل والزغ والنسیان ..

- ولم یغفل عن تکرار لفظة : «معناها .. معناها» .. واحدا وستین مرة فی الفترة الأولى وفی الثانية خمساً وعشرین مرة .. دون اعتبار الفترات التي کنت فیها ساهیا أو نالما .. أو کنت أحصی فیها عدد الفوائس الموزکنة والمتعلیة من قمم القباب المزخرفة بآیات الذکر الحکیم ومر السقوف المتعالیة والتي تحجب عنا السماء وتقبنا قبض الصیف وزمهریر الشاء ..

ویسترسل شوطی الجمعة «مراطونیا» .. لا مفاجآت ولا أهداف .. ونتائج سالیة بین مسموع ومدفوع .. فینبأت تتالی ولا تصیب أهدافها أو بالأحرى هی عاجزة أن تخترق شبک الأذان الموصدة .. ویسترسل طنینا متقطعا .. صوت أجش ینوالی بمشقة من أعلى المنبر .. شخیر موحش .. شهیق ملفت .. ثم .. ثم .. لا تلبث أن تضوع فی فضائنا المنزوي والمکنت رائحة غیر زکیة ولا طیبة .. تزکم أنوفنا .. وتختق بالفعل أنفاسنا .. ولا یتشتنا من ذلك الحرج المقیت إلا صوت الإمام وهو ینجو بقرابه البطی .. أخیرا .. صوب صیفاف الختام :

- إن الله بأمر بالعدل والإحسان .. ولینا ذی القری .. وینهی عن الفحشاء والمنکر .. والبغی ..

أي شيء.. عدا خطبة الجمعة.. وذلك.. تجنباً لأي شكل من أشكال الامتناع أو القدح أو السخرية أو التهمة..

وفي باحة المسجد يلتقي صاحب السجن وصاحب المقاتلة.. يتسلمان ابتسامات ودّ وإخاء.. يتعانقان طويلاً.. تلتقي الصدور بحرارة.. كأنما تربط بينهما وشائج متينة... ضاربة في القدم...

ولا يكاد يتم سرد الآية حتى تستوي الصفوف جاهزة تمام الجهوزية في استعداد نفسي ويدني مُطلق للإجهاض على ما تبقى من هذه الفريضة الأسبوعية التي أوشكت أن تتحول إلى عقاب جماعي مفتع.. وكوابيس..

يتفرّق المصلون في جلبة صامتة. قد يتحدثون في طريق العودة إلى بيوتهم عن كل شيء أو عن



لَمَّا تَشَدُّ صَوْنَنَا بِنَاحِي الْوَلِيدِ الْبَعِيدِ
فِي بِلَادِ قَصْبِهِ

كَانَ ذِمْعًا يَحْرِقُ قَلْبِي
وَكَاكَ اغْتِنَاطًا بِشُقِّ الْمَسَافَةِ
فِي كُلِّ حَلَبٍ وَضُوبٍ

نَبْضُ أُمِّي
يُسَاوِرُنِي دَائِمًا
سَجَّتْ أَضْلَعِي
بِي اقْتِنَاءَ لِمَعْنَى أَبِي
وَعَاوَذْتُ النَّسَجَ
رَمَا لِمَعْنَى قَصْبِي
عَزَقِي فِيهِمَا دَائِمًا مَا يَفِيضُ عَلَيَّ
وَرَانِحَةُ الشَّجَرِ
مَنْشُورَةٌ فِي
جَبْزَا وَصُونَا وَمَا
وَصَمَّةٌ طَلَبَ جَرِي
سَبِيحَكَ مِنْ خَلْجَانِ الْحَيَالِ
وَمَنْ نَسَقَ الْحَرْفَ يَكْتُمُهُ الْعَاشِقُونَ
وَمَنْ فَيضَ حَاسُوكَ الْمُتَرَامِي حُرُوفًا
بَعِيدًا بِكُلِّ بِلَادٍ

مَا حَزُّ وَانْقَضَ عِنْدَ الزَّيْبِ
وَعَاذَلَهُ التَّوَهُ

أَوْ بَعْضَ مَاءِ الْغَدِيرِ
ضَمْنًا كَحَبْتِي لِأَرْضِي

يَتَمَاهَى بِمِغْرَلِهَا مَسْلُكًا
أَوْ طَرِيقًا طَوِيلًا لِلْجَهْدِ بِذُرْمٍ

نَبْضُ أُمِّي
وَعَبِي تَنْتَرُ مَسْجَهَا
دُونَ أَرْضِ شَقْبِهِ
تَشَابُكَ بَعْضُ الشَّدَى
نَسَقًا مِنْ خَتَنِ سَوَى
تُعَلِّقُهُ فِي سَمَاءِ الْمَسَافَةِ
تَطْلِعُهُ اللَّحْنَةَ الْعَاشِقَةَ
تَنْسُجُهُ نَبْضُهُ نَبْضَةً
هَمْسَةً فِي سَاءِ الضَّمْنِغِ

يخفق القلب حوماً ورغبا،
وحباً لجهده
كنت أشتد رائحة الطين
والعرق العائق الحائق المسنبت

ولم يبق لي يا أبي
غير عظمك
سوى عطف برؤسك المنتهي للعرق

ومن رسر لحني لـ"ماخ"
ومن صوت فيرور تشدو
"سنرجع يوما الى حينا"
ومن سيل حبر الكتاب
وفطرة حبس السماء
تبعص بدجلة أو غيرها
ومن عطف برؤسك المنتهي للعرق
كان هذا الأب الشوق يلبسه
يسير ليخترق الصخر تحت الجبل



أحنّ إلى حفيف صوتك

أمال عواد رضوان / شاعرة، تونس

أحنّ إلى حفيف صوتك

ينساب

نسيما رطبا في معابر روحي

تجمعني فراحته إضامات فراحه

ترداد بها معابر سامعي

نبرات حروفك تلاغف جوانحي

أحاسيسك تسورني

كيف أهرّب

ومسافات الوله ترداد قشا

في مسالك قلبي؟

*

أشتاقك ..

أيها المجنون

إلى ما لا نهاية من جنونك

أشتاقك ..

وما من أحد يراك شفيفا كملّي

كمر أدمتها دنان حزنك

أنادىها بكلمات فيها بعثي المنتظر

*

لم يتأوّذ حبيبي

والنار تتأكل في دمانه ولا تأكله؟

ألمّا كان الأروى بنيرانه أن تتأوّذ؟

*

افتح لي قلبك الذهبّي حبيب قلبي

واسكب أحشاءه على راحتي ..

بالأمس

سمعت وعولك تنأغي ظباء حزنك

أه يا رحمر روح ، أنولد فبنا ؟

*

أثار قلبك دعني أرغمها ..

أجدر ماء حداثتها ..

أجعلها ورودا

نتراقص بينها شغفا
وتسبح قناديلها في جداولها الشّهية

*

هو قلبك لي ،

بمانّة وطميه ..

بضائفه وأشجاره ..

بعصافيره ونحله ..

أريد بهالمة

فكّلك

وكلّ كلّك بشرفني

ولا أريد الشوق يؤطرني

*

هو صدرك بيدري

أدرس عليه سنابل حنيني

لن أخشى اجتياح فيضائك

ستسكنك قلبه نختر أمواجك
لن أخشى خطر السباحة فيك
والجفاف بشلالاتك النارية

*

ألسكنيني رعشات تصهرك ..

تغلّفك بي ؟ ..

أنكون دفين انصهاري

حبيس أتوبيتي ؟ ..

أقبل بكنونة جديدة

لا تحزرها إلا براكبيتي ؟ ..

يا .. من .. أشتاقك

دعني أروي بأقطار عيني

براري عطشك

للمليني لك ظلّالا

وأشتاقك أبدا .



<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

تونس و الشاعر و الحرّية

(3 قصائد)

علالة حواشي / شاعر، تونس.

نصر

سأحاربهم بالمرايا
يملكون منها أوزعها في الثنايا
وأفرض ما بينها رقصه الحرب
حتى أصير شظايا
وأهزم وحدي خفافيش تلك الزوايا
وبوم الرزايا
وغربان أودية الرعب سود النوايا
(أنا المفرد المتعدد) مثل خيوط الرواية...
بداية
نهاية
بداية...

مصير

قطرة في جبيني
هنا، بين عيني وعيني عرق
بارد كيتيني
بأن الحبيبة في المفتق
وهي بين جلايب سود
وراء غراب نعق
وأصبح بها
- انتهي الآن يا تونس انتهي للفنق
للغرق...
ويعود إلى أذني الصدى كالردى
اختنق

يَلْسَم

قَالَ الرَّأْيُ الْعَلْمُ الْقَرْدُ
عَنْ نَصِّ مَكْنُوبٍ فِي التَّوْحِ
- يَا تُونِسُ يَا عَوْذَ الْوَرْدِ
يَا نَفْسِي ابْتَلَيْتِ ذَاتَ فَتْوَحِ
أَنْتِ الْمَحْفُوظَةُ مِنْ حَرِّ أَوْبَرْدِ
أَنْتِ الْمَحْرُوسَةُ مِنْذُ سَفِينَةِ شَوْحِ

صَبْرًا، فَالْعَلْمُ بِغَيْبِهِ الشَّهْدُ
وَالْمَرْئَةُ مَا اخْتَجَبَتْ إِلَّا لِيَتْلُوْخِ
وَالنَّحْسُ شَيْدُهُ أَيَّامُ السَّعْدِ
وَعَلَامَتُهَا خَيْلٌ تَغْدُو وَتَرْوُخِ
وَعَلَيْهَا قُرْسَانٌ شَيْبَانُ مَرْدِ
أَبْدِيهِمْ بَيْضُ الْأَنْوَابِ مُسَوِّخِ
فَإِذَا مَا هَلُّوا هَلَّ الْمَجْدِ
قَالُوا يَا حَقُّ وَالْثَاوِيلِ وَصُورِ

